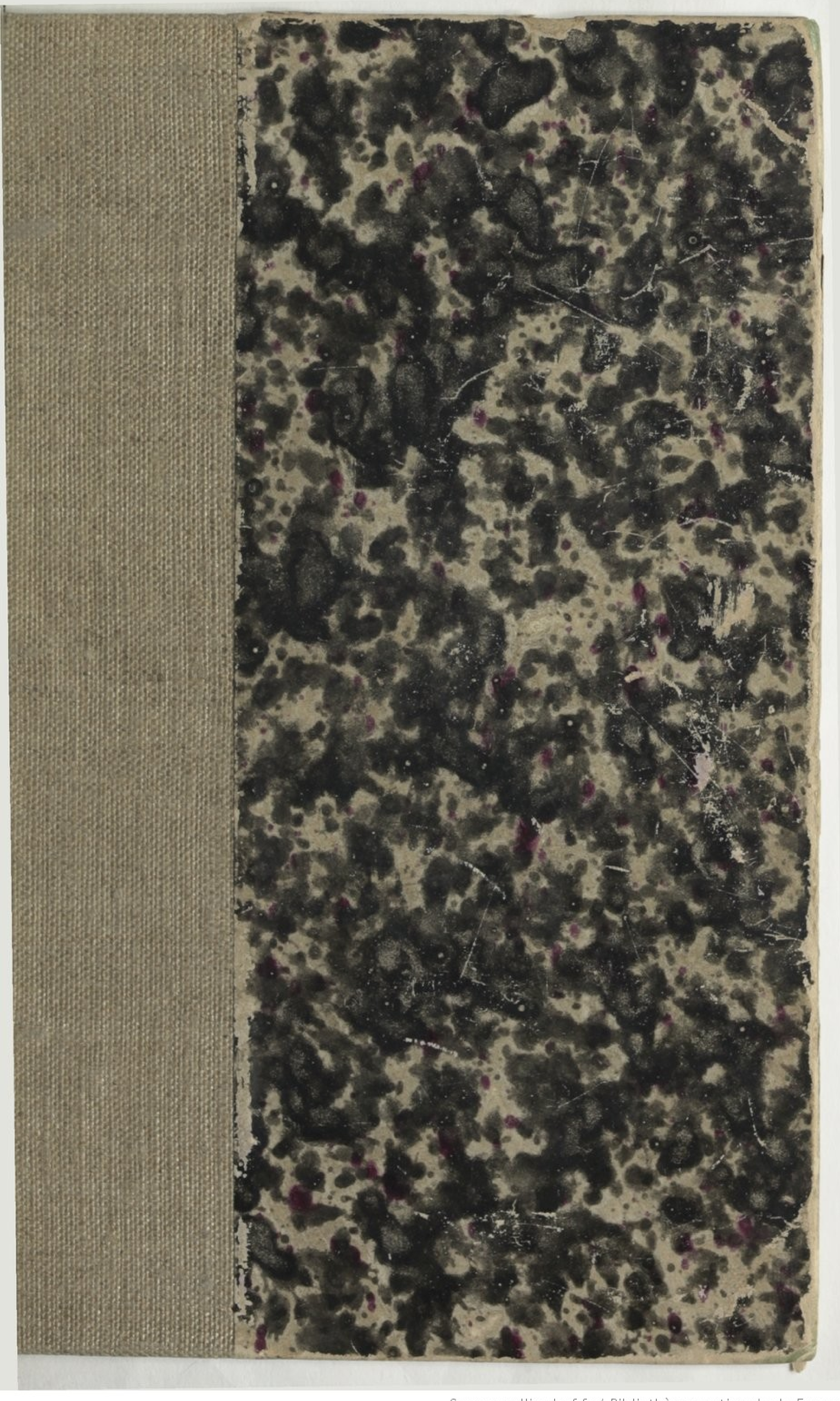
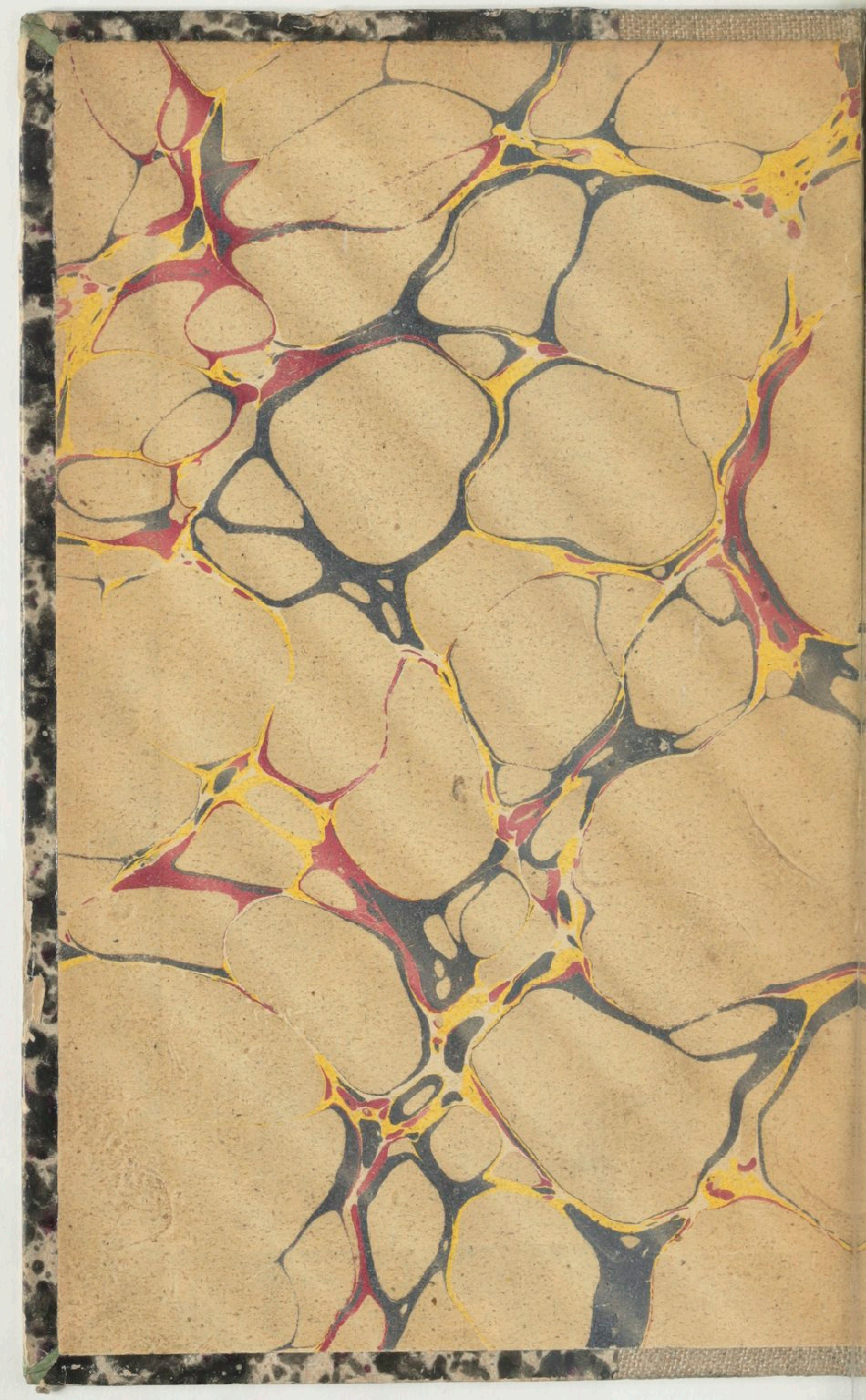
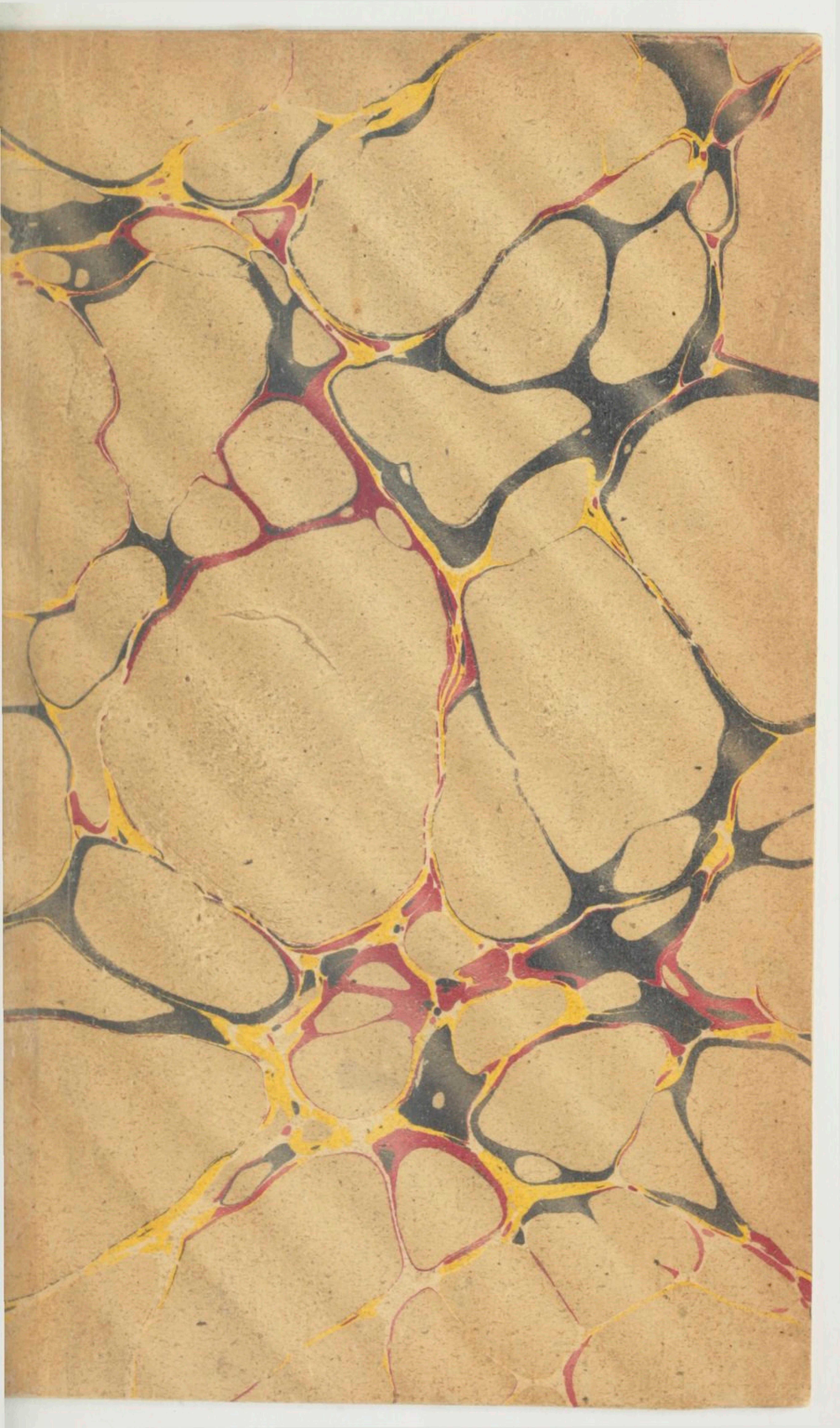


Henry Lapauze. Mélanges sur l'art français...









HENRY LAPAUZE

MÉLANGES

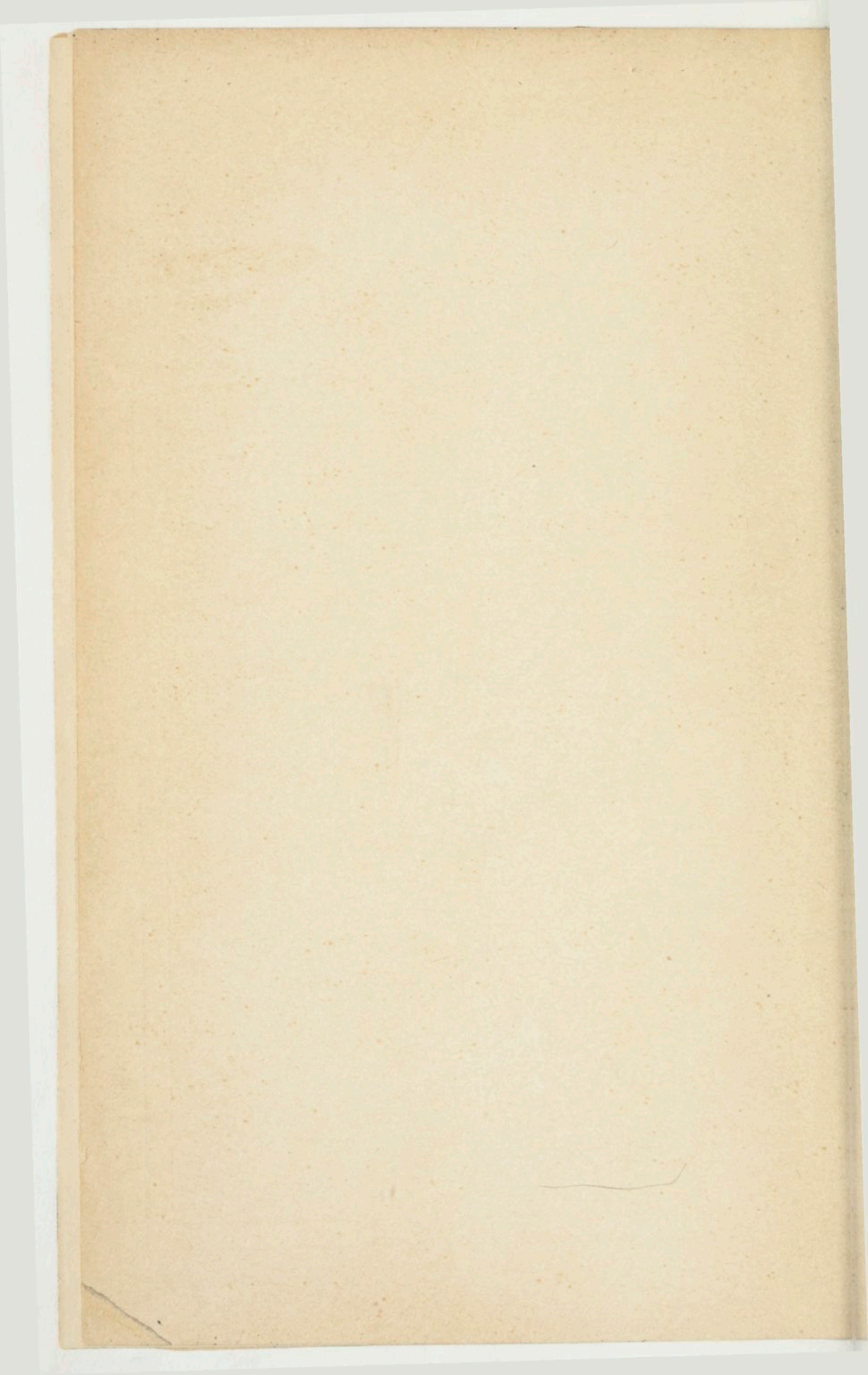
SUR

L'ART FRANÇAIS

L'ACADÉMIE DE FRANCE A ROME
UNE ACADÉMIE RÉVOLUTIONNAIRE DES BEAUX-ARTS
LA TOUR A SAINT-QUENTIN
L'ŒUVRE DE INGRES — LES PORTRAITS DESSINÉS DE INGRES
LA COPIE DES FRESQUES DE LA SIXTINE
UN GRAND POTIER FRANÇAIS : JEAN CARRIÈS
L'ART DE LA DENTELLE FRANÇAISE
LE DROIT D'ENTRÉE DANS LES MUSÉES

PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1905



MÉLANGES

SUR

L'ART FRANÇAIS

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

Les Dessins de Ingres, du Musée de Montauban, avec 600 reproductions. In-fol. (Prix Charles Blanc : Académie Française).

Les Portraits dessinés de Ingres, avec 100 reproductions. In-fol.

Les Pastels de La Tour, du Musée de Saint-Quentin, avec 87 reproductions. In-fol. (Prix Bordin : Académie Française).

Procès-Verbaux de la Commune Générale des Arts de peinture, sculpture, architecture et gravure (18 juillet 1793-28 floréal an III). In-8°.

Le Droit d'entrée dans les Musées. In-18.

Lettres de Mme de Genlis à son fils adoptif Casimir Baecker. In-8°.

De Paris au Volga (Une visite à Tolstoï. — Les conditions du travail en Russie). In-18 (Prix Montyon :Académie Française).

En préparation :

Histoire de l'Académie de France à Rome (1666-1905).

Ingres, sa vie et son œuvre.

HENRY LAPAUZE

MÉLANGES

SUR

L'ART FRANÇAIS

PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1905

A

MA CHÈRE FEMME

JEANNE LAPAUZE

(DANIEL LESUEUR)

Varenna (Lac de Côme) 1904

MÉLANGES

SUR

L'ART FRANÇAIS

L'ACADÉMIE DE FRANCE A ROME

A PROPOS D'UN CENTENAIRE[1]

De belles fêtes d'art célèbrent, en ce printemps de 1903, à Paris et à Rome, le centenaire de l'installation de l'Académie de France à la Villa Médicis. C'est, en effet, en 1803 que ce palais, construit en grande partie par l'illustre famille florentine dont il porte le nom, fut cédé à la France en échange du palais Salviati, Mancini ou de Nevers. Celui-ci, d'ailleurs superbe, d'une situation plus centrale, puisqu'il s'élève sur le Corso, dans le plus brillant quartier de Rome, abritait nos jeunes artistes depuis près de quatre-vingts ans. Mais, précisément, l'entourage paraissait un peu bruyant et animé pour une retraite studieuse. Les pensionnaires n'avaient pas la ressource de méditer dans un jardin, l'un de ces beaux jardins de Rome, les plus poétiques et les plus nobles du monde : le palais Salviati n'en possédait pas plus que les palais ses voisins, oppressés déjà par les

1. *Revue des Deux Mondes.* — 15 avril 1903.

constructions modernes. Si vaste qu'il fût, il devenait trop étroit pour le nombre accru de ses habitants et l'encombrement de ses collections et des moulages. Toutes ces raisons décidèrent le gouvernement du premier consul à une négociation qui, sans bourse délier, rendit la France propriétaire d'une demeure à la fois plus confortable et plus digne de l'Académie.

Jamais ne fut conclu marché plus heureux ni plus approprié aux vues de l'acquéreur. La Villa Médicis est un lieu véritablement divin. On ne saurait errer sous ses pins parasols, au long de ses buis rectilignes, dont les vertes niches recèlent des statues, à l'ombre de ses chênes, tout mélodieux de chants d'oiseaux, au bord de ses terrasses dessinant leurs balustres de marbre sur d'incomparables horizons, sans évoquer les Champs-Élyséens des poètes antiques. Et pourtant aucune mollesse n'émane des choses. Ici ne fleurit pas une grâce insidieuse et trop douce, capable d'assoupir l'âme, d'énerver la volonté. Le site, les lignes, les souvenirs, la solitude respirent une énergie héroïque, une gravité presque austère. La pensée humaine, l'effort humain sont partout. Et la paix merveilleuse de ces retraites incite aux méditations, à la recherche de la personnalité, et non pas à l'abandon de soi dans le rêve nonchalant ou la contemplation stérile. La beauté de cette demeure est vraiment dans ce sens une beauté éducatrice.

Dressée sur le mont Pincio, elle contemple sans cesse le spectacle le plus stimulant du monde pour la curiosité de l'intelligence, l'ardeur de l'action et l'essor du génie. Cette houle rougeâtre d'édifices

sur laquelle émergent, immobiles vaisseaux, les dômes chrétiens, — et le plus sanctifié, le plus imposant, le plus gigantesque, celui de Saint-Pierre, — cet océan dont les profondeurs gardent comme épaves les débris du plus colossal empire, et dont les flots soulèvent jusqu'au ciel éclatant la plus formidable souveraineté religieuse : c'est la ville unique entre toutes pour inspirer à de jeunes hommes le besoin de savoir et le besoin de se manifester dans une œuvre.

Que si, parfois, dominé jusqu'à l'oppression par la grandeur farouche du panorama de Rome, l'artiste qui se cherche et qui doute, s'arrête sur l'esplanade, parmi les parterres à l'italienne sertis dans l'ourlet rigide et velouté des buis, s'il laisse intercepter son regard par la maison elle-même, une leçon plus explicite et plus restreinte, mais non moins hautaine, se dégage pour lui de la caractéristique façade. Héritage des Médicis, dont le nom laisse à ces murs un prestige fait d'ardeur audacieuse et de ce goût sûr, volontaire et magnifique, qui est encore un effet des fortes déterminations individuelles, cette construction robuste et charmante exalte en plein azur les qualités qui firent de la Renaissance une époque d'admirable épanouissement humain : l'élan, la hardiesse, l'imagination qui invente, et la tradition qui se souvient, la vigoureuse jeunesse des actes, avec le mûr développement de la pensée. Tel est bien le langage de ces deux tours élégantes, qu'on aperçoit de tous les points de Rome, avec l'aérienne balustrade qui les relie, comme aussi des masses architecturales, délicieusement allégées par des médaillons, des bas

reliefs, des niches, des fenêtres, qui se multiplient sans confusion, dans une ordonnance claire et délicate, comme enfin du noble portique, avec son arcade centrale et ses colonnes accouplées, digne seuil d'un sanctuaire d'art.

Tel est l'asile que, non pas même dans Rome, mais planant au-dessus de Rome, la France ouvre à ceux de ses enfants qui, chaque année, semblent lui offrir la meilleure espérance de génie. Nous disons « qui semblent ; » et, en effet, on doit s'en tenir, pour un pronostic si précieux et si hasardeux tout à la fois, aux résultats d'un concours spécial, comportant tout ce que peut avoir de fortuit, et, par conséquent, d'incertain, une épreuve de ce genre. Mais quel autre moyen de s'y prendre, surtout en matière de talent, et quand ce talent n'en est encore qu'aux promesses de ses débuts ? Si les lauréats du grand prix de Rome ne deviennent pas tous des artistes de la première valeur, et s'il s'en trouve, parmi les candidats malheureux, qui ne mériteraient pas moins une pareille faveur et peut-être en profiteraient mieux que certains élus, la faute n'en est ni à l'institution, ni aux concurrents, ni aux juges. Sans insister sur le vice ordinaire des concours, qui est d'écarter les natures indépendantes et originales, tandis que la médiocrité s'en tire parfois heureusement, on peut affirmer que, d'une manière générale, c'est bien l'élite des jeunes artistes français qui profite des avantages offerts par la Villa Médicis. On a vu des soldats sortis du rang devenir des généraux fameux : l'aventure est fréquente plus que partout ailleurs dans l'armée irrégulière et peu disciplinable de l'art. Ce n'est pas cependant une

raison de fermer les grandes écoles militaires ou d'en attaquer le principe ; et, dès le début de cette courte étude, c'est ce qu'il était bon de rappeler.

L'institution des prix de Rome a, en effet, de nombreux détracteurs dont les raisonnements empruntent une faveur particulière et regrettable à l'état actuel des esprits. Quel est cet état actuel, aussi bien dans les arts que dans la politique, et, universellement, dans tous les domaines de l'activité sociale ? C'est une tendance anti-traditionnelle, un besoin de s'insurger contre l'œuvre des âges qui nous précédèrent, une ardeur de détruire à laquelle, malheureusement, ne correspond pas une puissance égale de créer. Ce n'est point ici le lieu d'exposer la philosophie ni la genèse des grands courants de l'opinion publique. Mais en parlant d'une institution plus de deux fois séculaire, fondée sous l'ancien régime, fière à bon droit de son passé, fidèle à ses traditions, il convient d'établir ce qu'elle a fait, ce qu'elle se propose de faire encore ; quels services elle a rendus et peut rendre à l'art français ; quelles sont aussi les critiques auxquelles elle peut prêter, et ce qu'il faut peut-être retenir de ces critiques, pour en faire profiter l'avenir, ou au contraire, ce qu'il en faut rabattre. La tradition elle-même est toujours en mouvement, et à aucune époque de l'histoire de la littérature ou de l'art, elle n'est tout le passé, mais seulement, de ce passé, ce qui continue de durer et de vivre.

Ce serait prendre par un côté secondaire, insuffisant et mesquin, le privilège attribué aux lauréats du concours de Rome, que de le considérer comme servant simplement à les mettre en contact direct avec certaines œuvres d'art dont ils ne connaîtraient

sans cela que des copies. L'avantage serait discutable. Il n'a pas laissé que d'être discuté, et même, comme nous allons le voir, au début de la fondation, alors que cependant la difficulté des voyages, l'insuffisance des procédés de reproduction artistique, et tant d'autres causes, lui donnaient un caractère plus essentiel que de nos jours. C'est, en apparence, l'objet principal de l'institution, en même temps que le plus facile à attaquer : c'est donc contre lui que se formuleront les objections les plus spécieuses.

On n'en trouvera pas de meilleures que celles que présentait, en 1707, le directeur lui-même de l'Académie de France à Rome, Poerson, qui, s'adressant à Mansart, surintendant des bâtiments du roi, concluait à la suppression de la maison dont il était le chef. Le malheureux la voyait, cette maison, par suite des désastres qui accablaient Louis XIV vieilli, et son peuple, au dernier degré de l'humiliation et du dénûment. Le dédain de l'étranger entourait cette pauvre Académie, qui, limitée alors à quatre élèves, manquait d'argent pour les nourrir et leur fournir des modèles, du marbre, des couleurs. Crise lamentable, dont elle sortit grâce à l'énergie du duc d'Antin qui, dix ans plus tard, devait écrire à Poerson : « Dans le temps où le fonds des bâtiments était quasi réduit à rien, j'ai sauvé l'Académie de Rome et j'aime mieux prendre sur les choses les plus nécessaires icy que de diminuer rien de celle où vous estes. » Sentiment où la fierté patriotique s'unissait à une vue claire des véritables intérêts de l'art! Et cependant l'institution que cet intelligent administrateur jugeait indispensable n'était pas alors ce qu'elle nous apparaît aujourd'hui, avec sa munificence plus

étendue, ses règlements plus larges, les voyages qu'elle impose aux pensionnaires dans toute l'Italie, en Sicile, en Grèce, en Autriche, en Allemagne, et cette résidence qui, par elle-même, porte une inspiration, un enseignement, sans compter le juste orgueil, pour une nation, d'offrir en terre étrangère, à ses fils plus spécialement doués, en vue de sa gloire, un aussi noble asile que cette merveilleuse Villa Médicis.

Mais comme il faut, ne fût-ce que pour les mieux réfuter, laisser la parole à toutes les opinions, revenons à cette lettre où le directeur Poerson, n'ayant pour excuse que d'avoir entretenu l'Académie de sa poche et de se trouver complètement aux abois, démontrait le peu de profit tiré par nos jeunes artistes de la contemplation directe des chefs-d'œuvre romains. La théorie est curieuse dans la bouche d'un homme intéressé par situation au relèvement plutôt qu'à la chute totale de l'Académie de France. Elle marque un moment de notre histoire, en témoignant de la détresse où se trouvait un directeur réduit à réclamer la suppression de son poste. Et, puisqu'on l'a souvent reprise, et qu'on la reprend tous les jours encore, avec moins de circonstances atténuantes et plus d'animosité que Poerson, on nous excusera de citer la lettre tout entière.

23 juillet 1707.

« Je me donne l'honeur de vous escrire pour vous exposer, avec tout le respect imaginable, quelques pensées que j'ay eue, esgard au service du Roy, pour lequel vous prenés, Monseigneur, tant d'intérest. J'auray donc, s'il vous plaist, l'honneur de

vous dire que les affaires sont, à ce que l'on dit, si embrouillées en cette Cour, toutte allemande, que je crois, autant que Monseigneur le jugera à propos, que Sa Majesté pouroit s'épargner la dépence de cette Académie, qui, quelques zèles et quelques soins que votre bonté prenne, ne peut répondre aux idées que l'on a eue de former d'habilles gens et d'en tirer de belles copies, tant d'architectures que de peintures et de sculptures.

« Premièrement, Monseigneur, pour l'Architecture, excepté le Panthéon ou Rotonde, le Colysée et quelques colonnes, il ne nous reste rien considérable de l'Antiquité[1] pour instruire les estudians; et, parmi les modernes, la grande Église de St-Pierre et peut d'autres, peuvent fournir à nos voyageurs prévenus de quoy se rescrier. Ainsy, monseigneur, je suis persuadé, comme je l'ai dit mille fois à M. Hardouin[2] qui a le bonheur d'estre auprès de vous, que les excélans et admirables ouvrages dont vous avez ornée la France sont des moyens plus sures pour faire de bons Architectes que tout ce que l'on voit dans Rome. A l'esgard de la Peinture, les lieux où sont les belles choses, qui ont aquis tant de réputation à cette Ville, sont quazi touttes ruinée, et, de plus, fermée aux estudians[3]; de manière qu'il

1. Les fouilles du Forum romain n'avaient pas même été entreprises, et l'on ne soupçonnait pas ce qu'elles devaient mettre au jour.

2. Hardouin, neveu du grand architecte.

3. Cette rigueur ne devait pas durer. Elle avait eu pour cause le sans-gêne des jeunes artistes qui, sous prétexte de prendre des mesures ou des décalques, avaient endommagé certains chefs-d'œuvre.

y a peu de fruit à en espérer et beaucoup à craindre de l'oisiveté que les jeunes gens contractent aisément en ce païs. Et, quant à la sculpture, ce qui est moderne done assez généralement dans un goût faux et bizarre. Pour les antiques, ayant les figures moullez en France, il n'est pas absolument nécessaire de venir icy. La preuve en est que, depuis que je suis à Rôme, je n'ay veu ni Italiens ni aucun estranger copier les marbres. L'on se contente de dessiner ou modeler d'après les plastres, dans lesquels l'on trouve plus de facilitez. »

A l'époque où Poerson écrivait cette lettre, l'Académie de France, fondée depuis quarante ans, ne traversait pas seulement une crise matérielle, mais aussi une crise morale. Son créateur, Colbert, qui s'y était passionnément intéressé, avait disparu, ainsi que Louvois, conservateur attentif d'une œuvre si féconde en promesses. Louis XIV, brisé par l'âge et les revers, n'était plus le monarque fastueux, préoccupé de donner à son règne l'éclat des arts avec celui des armes. Le but primitif de l'institution s'éclipsait quelque peu, tandis qu'elle semblait moins urgente, prenait un aspect dispensieux et inutile. Orienterait-on l'Académie dans une voie plus large ? La laisserait-on choir dans l'ornière où elle s'enlizait, faute d'essor autant que d'argent ? Il s'en fallut de peu, comme on vient de le voir, que cette irréparable perte ne se produisît.

Qu'y avait-il donc de changé ? Pourquoi l'Académie de Rome semblait-elle, si peu après sa naissance, n'avoir plus de raison d'être, au regard de son directeur lui-même ? C'est que, d'abord issue du superbe égoïsme monarchique, qui faisait de la

Cour de Versailles le centre artistique du monde, elle représentait jusqu'à présent moins une pépinière de talents, où les facultés de chacun pouvaient se développer, suivant leur nature, dans une atmosphère éminemment inspiratrice, qu'une sorte d'atelier de copies, destiné à fournir le Roi de statues pseudo-antiques pour ses parcs, de peintures fameuses à reproduire en tapisseries par sa manufacture des Gobelins, de motifs d'architecture capables d'accroître la splendeur de ses palais. Dans la pensée des fondateurs, du monarque et de son ministre, aidés par le génie tout officiel de Le Brun, les jeunes artistes dont on réclamait ce genre de labeur, s'y devaient former eux-mêmes, et, après leurs envois, rapporter en leurs personnes un goût discipliné, l'habitude du travail, la facilité de la facture, c'est-à-dire tout ce qu'il fallait pour concourir, même sans un excès de génie, à la magnificence artistique du royaume, trop bien ordonnée par une inspiration grandiose, et despotique. Mais, à suivre ce chemin, lorsque l'astre du Roi-Soleil ne l'éclairait plus, et que l'horizon s'en rétrécissait jusqu'aux mesquines conceptions d'une bureaucratie aussi pauvre d'argent que d'idéal, l'Académie de Rome fût devenue un atelier de praticiens faméliques, et eût justifié la phrase lugubre par laquelle son directeur terminait l'épître, dont nous donnions plus haut la majeure partie :

« Dans ces conjectures, je crois qu'il suffiroit d'avoir ici un magazin et un gardien pour les caisses. »

Loué soit donc le duc d'Antin qui, devenu directeur des bâtiments du roi, ne fit aux jérémiades de

Poerson d'autre réponse que d'imprimer une secousse vigoureuse à cette Académie défaillante ! Il commença par trouver les subsides indispensables ; ordonna, comme dans une ville assiégée, de renvoyer les bouches inutiles ; — fit rétablir un maître de géométrie et de perspective, exigea les travaux des élèves, et écrivit à l'abbé de Polignac (plus tard cardinal), qui jouissait à Rome d'un grand crédit, pour le prier de protéger et de surveiller l'Académie, « exposée, dit-il, à d'étranges accidents, faute d'argent et en mauvais état ».

La précieuse fondation de Colbert était sauvée. Celui qui la relevait n'eut garde de la laisser péricliter à nouveau. Il y tint la main, se méfiant de la faiblesse de Poerson :

« Une chose dont vous ne me parlez jamais, lui écrivait-il plus tard, c'est de vos élèves, dont il y a un siècle que vous ne dites mot. Votre silence me fait craindre que vous n'ayez rien de bon à en dire... Il faut au moins que la dépense qu'ils coûtent au Roy ne soit pas inutile, et vous devez vous faire un honneur de nous envoyer de bons sujets. » Le duc d'Antin redoutait avec raison le peu d'énergie d'un directeur qui, en fait de remède aux embarras de sa propre institution, ne proposait rien autre que de la supprimer. Plus tard, il le fit suppléer, sous prétexte d'âge, par Wleughels, qui gouverna sans en avoir l'air, avant de prendre officiellement le poste qu'il devait ensuite fort bien remplir. Et quand Poerson mourut, toute l'oraison funèbre que le surintendant des bâtiments royaux lui accorda fut celle-ci : « Je suis fâché que le sieur Poerson soit mort ; mais je suis bien aise que son employ soit

vacant, car le bonhomme ne faisait que radoter... »

A partir de ce moment, l'Académie de France à Rome allait suivre une brillante carrière, non sans jours de lutte, mais sans nouvelle défaillance. D'autres difficultés l'attendaient : la Révolution française, à la fin du siècle, et au siècle suivant, les guerres pour l'unité de l'Italie qui, en 1849, la forcèrent même de se réfugier à Florence. Elle les surmonta vaillamment, fièrement. Et jamais plus, ni dans la pensée de ses directeurs, ni dans celle de la France, l'opportunité de son abdication ne fût même envisagée.

Mais, à une institution de ce genre, il ne suffit pas de vivre. Il lui faut évoluer, progresser, suivre, sous peine de caducité et de dessèchement, le développement des idées et de l'âme d'une race. Nous allons voir que telle fut la destinée de l'Académie de Rome, et que la souplesse de son organisation la rend capable de fournir à l'art cette aide subtile, qu'on admettrait de moins en moins si elle gardait une forme surannée, autoritaire et systématique.

Les circonstances ont changé depuis Louis XIV. A l'époque où celui-ci, sur l'initiative de Colbert, fonda notre Académie de France à Rome, tous les profits étaient à tirer de cette source d'art si abondante et si forte qu'est l'Italie. Rien ou presque rien n'en parvenait à nos jeunes artistes. Les voyages, coûteux, difficiles et longs, n'entraient guère dans les mœurs, surtout pour de pauvres débutants. Les reproductions des modèles antiques n'existaient pour ainsi dire pas en France. Qui les eût faites ? Qui les eût envoyées à grands frais ? Et comment

blâmerait-on le gouvernement à qui l'Académie doit sa naissance, d'avoir tout d'abord soumis ceux qu'il y envoyait, à ce formidable travail de copie qu'atteste la correspondance des premiers directeurs ? C'était par vaisseaux que partaient les marbres, les moulages, les toiles, destinés à peupler nos parcs, nos musées, à décorer nos palais, quand l'art des Gobelins avait transformé en tapisseries inestimables les œuvres de Raphaël. Et encore en restait-il beaucoup là-bas, dans l'Académie elle-même, qui s'enorgueillissait de ses collections, où figuraient, en marbre et de la main de ses élèves, les plus fameuses effigies de l'antiquité.

Un siècle après la fondation de l'Académie, le directeur général des bâtiments, M. d'Angiviller, écrivait à son directeur, M. Vien : « J'insiste fortement sur l'exactitude à faire des copies. C'est pour le bien des jeunes gens. Les Coysevox, les Bouchardon, Coustou, ont fait des copies plus belles que les originaux mêmes, s'il est possible : le *petit Faune* en est la preuve. » Aujourd'hui que tant de labeur, et des procédés plus vulgarisateurs encore, tels que la photographie, sans compter la rapidité, la facilité des voyages, nous ont familiarisés avec les chefs-d'œuvre de tous les temps, nous avons peine à nous imaginer quelle révélation fut pour les contemporains de Louis XIV la découverte de ces images fameuses, et avec quelle émotion leur arrivée devait être accueillie. Un navire étant parvenu à Marseille et son chargement transporté jusqu'au Havre par les canaux et l'Océan, puis enfin amené au port de Marly, après une longue attente, le duc d'Antin écrivait à Poerson au mois d'août 1715, peu

avant la mort de Louis XIV, dont ce fut sans doute la dernière joie :

« Nos caisses ont été débalées depuis plusieurs jours et ont esté si bien conditionnées qu'il ne s'est pas trouvé un seul fétu de cassé, et vous êtes bien louable de tous les soins que vous avez pris pour cela. Le Roy en fait son amusement depuis qu'elles sont arrivées, et a placé dans son jardin de Marly les deux *Fleuves*, *Méléagre*, *Énée* et le *Centaure ;* ces trois premiers sont tout ce que j'ai vu de plus beau. »

Cette divulgation de la beauté classique répondait tellement à un besoin national, par l'analogie même du goût français avec l'idéal grec et latin, et la tâche apparaissait comme tellement considérable, qu'au début il y eut excès dans ce sens.

Coypel, qui, pendant un intermède de deux ans, remplaça Errard, le premier directeur, écrit à Colbert pour lui demander si les pensionnaires ne pourraient pas faire des figures d'après leurs dessins, et non pas toujours d'après l'antique. « Ils sont, déclare-t-il, dégoustés de copier. » Cependant ils n'y suffisaient pas. On leur adjoignait encore, pour les moulages, des artistes italiens. Quelquefois, ayant passé les années de leur pensionnat à faire des copies, ils obtenaient une prolongation pour exécuter des travaux personnels.

En 1749, le directeur De Troy écrit au directeur général des bâtiments : « Le sieur Challes, l'aîné, peintre, est ici depuis plus de six ans, mais il a fait une copie considérable pour le Roy, qu'il n'a finie que depuis quelque temps, et c'est l'ordinaire qu'on accorde aux copistes du Vatican une ou deux

années pour faire des études particulières pour eux. » Ainsi, même alors, on reconnaissait bien que cet énorme labeur de copistes était imposé aux pensionnaires de Rome par la nécessité de répandre en France des modèles qu'un si petit nombre d'artistes pouvait étudier sur place, et aussi de prêter aux somptuosités royales un éclat véritablement artistique. Les privilégiés payaient ainsi leur dette au gouvernement et à la patrie. Et pour que cette dette ne dépassât pas les avantages offerts, on leur accordait, quand il y avait lieu, un sursis de séjour.

Cette rude discipline ne leur était pas imposée uniquement comme moyen d'éducation artistique. A un tel degré, elle ne leur était pas indispensable. Leur était-elle nuisible ?

Une semblable question est la plus importante qui puisse se poser lorsqu'on envisage le rôle de l'Académie de France à Rome. En effet, les adversaires de cette institution prétendent volontiers que, — même avec les règlements actuels, où la copie imposée aux élèves est réduite à un minimum presque négligeable, — les talents y sont trop pliés à une imitation servile, et que l'étude, ou seulement la contemplation des modèles classiques, tend à détruire chez nos jeunes artistes l'originalité, l'indépendance, et à nuire, en somme, au libre développement de leur personnalité.

Rapprochons ce grief du premier que nous avons enregistré, celui dont le débile Poerson se fit l'interprète dès la première heure et qui consiste à démontrer l'inutilité du séjour à Rome par l'équivalence des moulages que l'on peut mettre partout sous les yeux des élèves. Les deux critiques se con-

tredisent ; car s'il est dangereux de placer les élèves en présence d'un idéal trop consacré, qui les incite à l'imitation et les empêche d'écouter leurs inspirations secrètes, l'influence n'en sera pas moins périlleuse à travers la reproduction qu'en face des œuvres originales. Mais enfin, si cette influence devait être néfaste, quels ravages n'aurait-elle pas produits durant la première période de notre installation artistique dans Rome, alors que nos pensionnaires, devenus les fournisseurs nationaux de beauté classique, n'avaient pas le loisir de détourner un instant leurs yeux de cette beauté, leur esprit de sa domination souveraine, ni leurs mains de son service ? Si, sous un tel joug, l'art français risquait de tomber dans la routine, l'impuissance ou le formalisme, l'épreuve suffisait et au delà pour la manifestation de ce résultat. Elle ne pouvait être ni plus complète, ni plus décisive.

Qui oserait la condamner, même excessive comme elle le fut, en considérant ce qui l'a suivie ? Pas un peuple moderne ne peut prétendre à rivaliser avec la France sur le domaine des Beaux-Arts durant le XVIII[e] siècle et la première moitié du XIX[e], c'est-à-dire lorsque eurent mûri les fruits du système d'éducation artistique que notre pays avait adopté. Si nous ne lui devons pas tout, à ce système, s'il est difficile même de lui faire équitablement sa part, encore est-il juste de reconnaître que, s'il n'a pas donné l'impulsion totale, du moins n'a-t-il rien paralysé. C'est réduire à sa plus faible mesure la gratitude qui lui est due que de lui attribuer, dans l'admirable épanouissement de notre École française, l'élégance, le goût, le style qui, sans empêcher des

qualités plus spontanées ou plus éclatantes, ont fait de cette École un enseignement pour l'univers.

Jamais depuis le temps de la Renaissance, la sculpture ne s'était élevée à des œuvres aussi définitives que durant cette époque féconde pour l'art français qui va de Coustou, de Bouchardon, de Coysevox, à Falguière, à Chapu, à Carpeaux en passant par Frémin, Lemoine, Caffieri, Pajou, Pigalle, Houdon, Clodion, David d'Angers, Pradier et Rude. Tous furent des grands prix de Rome. Pareillement dans la peinture, Boucher, Fragonard, Vien, David, Girodet, Guérin, Ingres, Henri Regnault. Ces noms sont à citer entre tant d'autres, non seulement pour leur éclat, mais aussi pour la diversité des génies qu'ils représentent. Ne devient-il pas impossible de prétendre que Rome égalise l'inspiration et éteint l'originalité quand on considère qu'elle nourrit de son lait âpre et fort aussi bien la sensualité de Boucher que la grâce de Fragonard, la divine noblesse de Ingres que la fougue de Henri Regnault? En musique, trouvera-t-on la marque d'une influence trop uniforme entre des maîtres aussi différents l'un de l'autre que Hérold, Berlioz, Gounod, Bizet et Halévy? Et si l'architecture n'a pas donné de formule nouvelle avec les Lesueur, les Soufflot, les Duban, les Lefuel, la faute en étant moindre chez nous que dans tous les pays du monde, ne saurait être attribuée à notre Académie, mais à l'étrange et mystérieuse stérilité qui, depuis la Renaissance, paraît avoir si singulièrement tari l'invention humaine pour la construction des édifices sous de nouveaux aspects de beauté.

C'est à dessein que, dans cette énumération si

brève, nous n'avons donné que des noms d'artistes pensionnaires de l'Académie de France à Rome. Mais combien d'autres nous aurions pu citer, qui, n'ayant pas obtenu le premier Grand Prix, ont cependant travaillé pendant des années en vue de le conquérir ; l'ont manqué de bien peu, comme Barye, par exemple, deux fois lauréat des concours ; et qui, sans avoir joui de l'atmosphère directe de Rome, ont dû peut-être le meilleur d'eux-mêmes à l'attrait qu'elle exerçait sur leur cœur, aux efforts accomplis pour l'étreindre ! Et, sans exagération, ne pourrions-nous ajouter que, même parmi les indépendants, les réfractaires, fût-ce sous forme de révolte, de bravade, de défi, la hantise de cet asile d'élection, les échos qui lui en parvenaient, le désir qui souvent les entraînait là-bas, les poussait à rôder alentour par les sentiers de traverse, ont stimulé des vocations qui voulaient rester dans un isolement farouche, mais qui, secrètement, n'en rêvaient pas moins de chefs-d'œuvre vainqueurs des siècles et du soleil se couchant au loin sur de sublimes horizons ?

Qu'est-ce que nos jeunes artistes vont aujourd'hui chercher à la Villa Médicis ? Quels sont les éléments de la forte empreinte que leurs âmes en rapportent ? D'où vient ce charme qui les pénètre sans les amollir, le prestige qu'étendent sur toute leur vie ces fières et laborieuses années, dont le rayonnement fait briller leur regard jusque dans la vieillesse quand on les interroge sur leurs impressions de ce temps-là ?

Comme nous le faisions remarquer, l'époque des copies à outrance est depuis longtemps close. Elle répondait à des nécessités qui n'existent plus. Aussi

le séjour des pensionnaires a-t-il pu sans inconvénient être réduit d'une année par le décret du 13 novembre 1863. Ce séjour est désormais de quatre ans pour les peintres, sculpteurs, musiciens, architectes et graveurs en taille-douce, de trois ans pour les graveurs en médailles et en pierres fines. On ne considère plus que cette période, déjà réduite, doive être consacrée tout entière à l'art romain. Les progrès matériels de l'existence, avec la plus grande rapidité des communications, rendent moins rare et moins précieux qu'au XVIIe siècle l'avantage d'habiter momentanément l'incomparable capitale. On a donc étendu cet avantage en proportion des facilités modernes. Pendant leur seconde année, les pensionnaires peuvent voyager en Italie et en Sicile, et, à partir de la troisième année, dans l'Italie, la Sicile et la Grèce. Les musiciens, après une année seulement de Rome, doivent visiter l'Allemagne et l'Autriche-Hongrie, où ils demeurent au moins une année. En outre, dans les cas particuliers, et si la nature de leurs travaux l'exige, les pensionnaires peuvent être exceptionnellement envoyés dans les pays non prévus par le règlement.

Voilà donc dans quelle large mesure s'est étendu le privilège dont bénéficient les lauréats du Prix de Rome. En même temps se restreignaient les exigences de l'État quant à leur travail commandé. Allégement de la discipline officielle, extension du champ d'études, souci accru de la personnalité de l'artiste et de tout ce qui peut lui permettre de la développer : tels sont les gages donnés par l'Académie de France à l'évolution des idées. Ce sont là

les signes certains d'une vitalité qui progresse et le meilleur démenti à certaines accusations de routine, à certaines critiques énoncées à la légère par ceux qui font un grief à cette admirable institution de son ancienneté, de sa stabilité, et de son origine[1].

Quoi de plus démocratique qu'une fondation ainsi organisée ? Pendant quatre années, — celles où la vocation s'affirme, où le talent trouve sa voie, — elle place aux sources de toute beauté artistique et à l'abri des préoccupations matérielles, de jeunes artistes que leur pauvreté eût sans doute contraints à des productions hâtives, et eût privés certainement de ces spectacles sublimes, de ces loisirs tant souhaités, de ces méditations heureuses, si favorables à l'éclosion du génie. La rude épreuve que l'État impose aux candidats écarte généralement du concours ceux à qui leur fortune garantit les avantages qu'il promet. Le don magnifique va donc à ceux qui en ont véritablement besoin, à ces fils du peuple que le démon de l'art désarme dans la lutte immédiate pour la vie, et dont l'essor est entravé par la nécessité de gagner le pain quotidien. L'indépendance de l'artiste, au nom de laquelle on prétend parfois condamner l'intervention officielle avec ses règlements indispensables, est une chose précieuse et sacrée entre toutes. Mais peut-on le considérer comme indépendant, le pauvre garçon qui, pour vivre, transforme en outil de manœuvre sa brosse ou son ciseau et plie son inspiration aux vulgarités d'une besogne industrielle ? Dans une

1. Sur la *Réforme de l'Académie de France à Rome*. Voir notre étude : *Correspondant*, 25 décembre 1904, p. 1093-1112.

telle occurrence, sa facilité même lui est un piège, et le succès sur ce terrain risque d'avilir à jamais non seulement son talent, mais son caractère. La besogne rémunératrice, d'abord accueillie avec répugnance, sera bientôt entreprise avec philosophie, puis recherchée avec cupidité. Et ce triste enlizement de la fierté, de la volonté, sera d'autant plus rapide qu'il s'accomplira dans le milieu coutumier, parmi les suggestions tentatrices du luxe, de la mode, les engouements d'atelier et de salon, tous les sursauts d'une opinion au jour le jour, qui se fait et se défait au hasard de la réclame et du caprice.

Pour que la personnalité se dégage parmi tant de sollicitations et d'obstacles, il lui faut certes une plus rude trempe que pour échapper à la fascination de la beauté classique, à un idéal d'école, à ce qu'il entre fatalement de conventionnel dans des concours ou de très diverses natures doivent être jugées équitablement suivant une même loi.

La personnalité, l'originalité, n'est-ce pas le sceau même du génie ?... Qu'y a-t-il de plus rare au monde et qu'y a-t-il aussi de plus fort ? Elle jaillit d'où on l'attend le moins, et s'efface mystérieusement là où l'on se croyait sûr de l'avoir vue poindre. C'est comme l'esprit des saintes Écritures qui « souffle où il veut. » On ne doit pas s'exagérer le pouvoir qu'ont les influences humaines d'éteindre cette flamme impétueuse pas plus que celui qu'elles ont de la créer. Une vision individuelle, c'est, par essence, quelque chose d'extraordinaire dans un univers aussi vieux que le nôtre, avec le poids des hérédités séculaires et sous la pression des formules

consacrées par l'admiration des âges. Le miracle est qu'une telle faculté puisse éclore. Ce n'est point à ceux qui l'observent sans la posséder, et bien souvent sans vouloir d'abord la reconnaître, à prétendre en arrêter ou en faciliter l'épanouissement. Les lois du génie nous échappent à ce point qu'il n'y a pas sujet de confusion plus général ni qui manifeste mieux les étranges injustices et les étranges aveuglements des hommes. C'est donc le fait d'une philosophie bien indigente que d'attaquer une institution dont notre patrie et notre art national ont tiré un sensible honneur avec des avantages évidents, au nom d'une liberté d'inspiration qui n'a jamais fait défaut à ses pupilles et de laquelle nul au monde ne saurait déterminer les conditions de genèse et d'essor.

La liberté d'inspiration !... Mais elle est le but même et le résultat le plus sûr de notre Académie de Rome. Un jeune artiste que, le plus souvent, les difficultés de la vie harcèlent, que l'atmosphère d'une capitale fiévreuse grise plus ou moins, qui se trouve sollicité par les tapageuses parades des écoles éphémères, hanté par le souci du modernisme aigu, des frissons nouveaux, par tous les trompe-l'œil dont s'amuse et se lasse la mode chaque dix ans, est soustrait à ces troublantes influences. Il se trouve soudain transporté dans un milieu de beauté, mis en présence non plus de reflets aveuglants et transitoires, mais de ce que fixa d'éternel et d'à jamais émouvant le rêve humain. Il est délivré, — pour une période qui semble à sa jeunesse si longue qu'il n'en appréhende pas la fin, — de la terrible nécessité de gagner de l'argent et, par conséquent, d'épier, pour

s'y soumettre, le goût du jour, toujours faux précisément parce qu'il ne dure qu'un jour et ne correspond à aucune aspiration durable de l'âme. Cette tentation du bénéfice immédiat, piège le plus dangereux pour l'indépendance du génie, il ne peut même pas en être effleuré, puisque le règlement interdit aux pensionnaires tout travail rémunérateur. Au lieu de fréquenter des ateliers où le « truc » et la « blague » sévissent plus souvent que n'y règne l'effort désintéressé, hautain et sincère, il jouit d'une camaraderie dont les causeries ignorent toute préoccupation mercantile. Parmi ces frères d'art dont il partage l'existence, il rencontre des adeptes des diverses expressions de l'idéal humain. Il entend discuter entre eux les peintres, les sculpteurs, les musiciens, les architectes, se pénètre de l'harmonie générale des beaux-arts et mesure ce qu'ils s'empruntent mutuellement pour être complets. Son esprit ne peut, dans cette ville, centre de toutes les histoires, négliger l'enseignement de l'histoire ni se désintéresser des trésors dont elle alimente la pensée de l'artiste. Si la solitude lui est nécessaire, où la trouvera-t-il plus recueillie et en même temps plus peuplée de souvenirs que dans les nobles retraites de la Villa Médicis, dans ce *boschetto* fameux, si frais en ses verdoyantes ténèbres, entr'-ouvertes çà et là sur la fauve perspective de Rome, et dont le belvédère découvre la vue la plus saisissante du monde, encerclée par les monts de la Sabine et d'Albano ? Ou encore, dans les jardins Farnèse, sur les flancs si riches de ruines du mont Palatin, quand la verdure des ifs et des cyprès s'assombrit au crépuscule, tandis que le soleil descend

derrière le Capitole, que l'ombre envahit le Forum devenu désert et qu'au bout de cette vallée sublime, la crête du Colisée s'empourpre dans les rayons du soir ?

Et qu'on n'objecte pas ce que peuvent avoir d'oppressant, de tyrannique, pour une imagination timide, des spectacles d'une signification si ample, et où la mort, le passé, semblent parler d'une voix trop formidable, étouffant les douces rumeurs du présent et de la vie. Non, car ce qui chante le plus haut dans ce solennel concert, ce sont les accents de la vie, et mieux que de la vie, — de la durée, de l'éternité. Lorsque Ingres, grand prix de Rome et quittant l'atelier de David, connut enfin cette Italie qui, d'avance, lui faisait battre le cœur, le premier cri jailli de ses lèvres fut cette exclamation célèbre : « Comme ils m'ont trompé !... » Pourquoi ? Justement parce qu'il trouvait la palpitation de la vie sous des formes qu'on lui avait montrées inertes, vides de frémissante humanité, figées de convention. A travers David, il n'avait vu qu'une antiquité divorcée d'avec la nature, stylisant le type humain presque jusqu'à la parodie de l'humanité même, ou du moins devant entraîner à cet excès des disciples aveuglés. Aujourd'hui, face à face avec le génie antique, il en surprenait la source profonde, qui est la vie en mouvement, malgré le calme et la dignité des attitudes, et même sous le mystère flottant des draperies.

C'est ainsi que Ingres connut une révélation analogue à celle qui souleva jusqu'aux plus merveilleux sommets les grands artistes de la Renaissance. Ceux-là aussi furent ramenés à la nature par les leçons de l'antiquité, après le long rêve ascétique du moyen

âge, qui cachait à l'âme la véritable noblesse et la véritable beauté de son enveloppe terrestre. Dédaigner le corps, comme l'avaient fait les primitifs chrétiens ou l'idéaliser jusqu'au factice, comme l'école de David, c'est également s'éloigner de la vérité. Et pour y revenir, rien ne vaut l'enseignement de l'antiquité, parce que, de toutes les inspirations de l'art humain, celle-ci est encore la plus directement surgie de la nature. Elle y ramène infailliblement. Devant tout autre idéal, l'artiste peut se laisser séduire par l'illusion et la chimère. Devant l'idéal grec, il ne peut oublier la réalité. La terre qui donna naissance aux Phidias et aux Praxitèle fut, par sa philosophie, par sa religion, par ses lois, la servante à la fois fière et soumise de la nature. Elle ne chercha rien en dehors des claires indications de cette maîtresse souveraine, et elle y trouva toute grandeur et toute beauté. Comment son art n'en resterait-il pas la plus saine et la plus souveraine interprétation ?

Voilà l'enseignement que nos grands prix de Rome vont chercher en Italie, en Sicile, en Grèce. Mais cet enseignement ne peut être fécond que là, dans l'atmosphère restituée de ces temps héroïques et dans les studieux loisirs d'une existence aussi sereine et exempte de soucis amoindrissants que pouvait l'être celle des jeunes artistes athéniens qui sortaient des ateliers de leurs maîtres, pour écouter une tragédie de Sophocle, un discours de Platon, ou pour contempler, sur le stade, les lignes animées des beaux corps dans l'exercice de leur force et de leur agilité.

Certes, il y a des écoles d'art qui enseignent que la vie est aussi dans la laideur, dans les mouve-

ments cauteleux et inquiets, dans les formes déjetées et fléchissantes. Et, sans doute, c'est la vie aussi, nous n'en disconvenons pas ; mais c'est une vie qui descend vers la mort, dernier aboutissement de la misère, de la débilité, de la maladie. C'est une vie contraire à l'effort même de la nature, laquelle tend sans cesse, par la sélection, au perfectionnement des êtres, et qui supprime, dans sa marche en avant, les races qu'ont étiolées leurs malheurs ou leurs vices. Cette sélection de la nature, qui élimine les éléments mal venus pour dégager un type toujours plus accompli, c'est le sytème aussi de l'art, qui élimine les données accidentelles, grossières, fugitives, pour dégager le style, c'est-à-dire la plus haute expression de la beauté dans la vérité. On peut dire qu'en ce sens la théorie qui veut que le laid, le plat et l'ignoble soient dans l'art, parce qu'ils sont dans la nature, est contraire à la nature même. L'art est un choix et un effort. Le choix et l'effort de la nature vont vers la perfection du type.

Telle est la tendance de notre École des beaux-arts, et le but de notre Académie de France à Rome. L'admirable Villa Médicis, qui, depuis un siècle, est notre propriété nationale, y correspond merveilleusement. Que n'y pouvons-nous envoyer tous ceux qui jalousent, qui dénigrent et qui doutent ! Quand ils pénétreraient dans ces jardins d'une poésie indicible, quand ils s'accouderaient à ces terrasses dominant la Ville Éternelle, quand ils surprendraient, à l'angle d'une de ces allées, closes par les verdoyantes murailles des buis, des accents de jeunes voix françaises, discutant gravement de questions d'art, quand ils sentiraient flotter dans ces lieux

antiques, étranges et charmants, l'âme de la Patrie, pacifiquement dominatrice, et conquérante ici par la beauté, une émotion fière et profonde leur gonflerait le cœur. Ils comprendraient qu'ils ont posé le pied sur un terrain sacré ; qu'il y a dans cette demeure des choses plus hautes que celles qu'on discute au nom d'un budget ou d'un système ; de ces choses qu'on ne peut amoindrir sans détendre en même temps quelque secret ressort dans les énergies et les saines ambitions d'une race.

UNE ACADÉMIE RÉVOLUTIONNAIRE DES BEAUX-ARTS[1]

La plupart des artistes français de la Révolution, gagnés par le vertige de liberté qui emportait les esprits, résolurent d'affranchir leurs travaux de la tutelle académique. L'oppression d'un joug leur parut plus intolérable qu'ailleurs sur le domaine du génie et de la beauté : ils poursuivirent donc, avec opiniâtreté, la suppression de l'Académie royale de Peinture. Mais, si le génie et la beauté se peuvent passer de lois, ils ne pouvaient, au gré de ceux qui croyaient les détenir, se passer d'encouragements, d'appui, de récompenses. Où devait-on chercher de telles consécrations, sinon dans le suffrage des masses, infaillible arbitre du moment ?

C'était marcher à une tyrannie pire que celle dont on pensait avoir à se plaindre, et dont on se délivrait : les assemblées artistiques révolutionnaires en firent l'expérience jusqu'à leur fin logique, c'est-à-dire jusqu'au rétablissement, par leur vœu formel, de l'Académie qu'elles avaient tenté de remplacer ! Il y a là mieux qu'un épisode, d'ailleurs

1. *Revue des Deux Mondes*. — 15 décembre 1903. — Voir notre livre : *Procès-Verbaux de la Commune Générale des Arts*, 1903.

extrêmement intéressant, de notre histoire de l'art. Il y a une haute leçon de philosophie sociale : elle apparaîtra clairement dégagée des indications essentielles extraites des touffus procès-verbaux, demeurés inédits jusqu'à ce jour, et que nous avons publiés d'après le manuscrit des Archives départementales de la Seine.

I

L'Académie royale de Peinture, supprimée par le décret de la Convention du 8 août 1793, avait résisté cinq ans aux plus rudes assauts. Dès 1789, David et quelques-uns de ses collègues de l'Académie s'étaient coalisés contre elle, et la création, en 1790, d'une société d'artistes fut certainement le coup de maître de la coalition. Cette société prit le titre de « Commune des Arts qui ont le dessin pour base ». Réunis pour la première fois, le 27 septembre 1790, au nombre de trois cents, les membres de la Commune des Arts n'hésitèrent pas à entrer sur l'heure en guerre ouverte avec l'Académie royale de Peinture. Un mémoire[1] fut rédigé pour demander à l'Assemblée nationale de dissoudre l'Académie, comme nuisible à l'essor du génie. Le mémoire était vif; on y employait volontiers la violence des mots : « sordides spéculations des intérêts » étaient les moindres. Au vrai, la Commune des Arts entendait, dès l'origine, être reconnue comme seule digne de représenter les véritables intérêts des artistes, et le mémoire s'exprimait très

1. Arch. nat., F^{17} 1310. — Voir aussi Collection Deloynes, t. LIII, n°s 1497-1498.

nettement sur ce point. Il demandait que, au lieu des Académies royales de Peinture, de Sculpture et de l'Architecture, la Commune des Arts, organisée selon les principes de la Constitution, semblable à une grande famille, fût autorisée à réunir « tous les artistes sans exception et sans aucune distinction de rang et de personne pour quelque considération que ce puisse être ».

La grave question des prérogatives des Académies soulevait naturellement l'indignation des pétitionnaires, qui demandaient, justement d'ailleurs, l'ouverture des expositions à tous les artistes et non plus aux seuls académiciens.

L'Académie royale de Peinture riposta indirectement. Elle prétendait se tirer d'affaire en changeant de nom et en modifiant ses statuts. Un projet préparé par la majorité des membres de l'Académie royale donnait à celle-ci le titre d'Académie centrale, ce qui provoqua une note complémentaire et indignée de la Commune des Arts, désireuse de prendre le pas sur tout autre corps constitué. La Commune des Arts insistait donc pour que l'Assemblée nationale lui attribuât les pouvoirs les plus étendus, et qui étaient précisément ceux de l'Académie royale, avec les transformations inévitables que réclamait l'opinion publique : « Les Arts l'attendent et la Patrie vous le demande! », disait le mémoire. En même temps, la délibération suivante était prise :

La Commune des Arts assemblée généralement le 12 mars 1791,

Considérant combien il est instant de soliciter l'assemblée nationale et de l'eclairer sur ce qui peut pro-

curer la liberté aux artistes et le lustre aux arts, combien il est nécessaire de les défendres contre l'egarement, les inductions par lesquelles on pourroit tenter d'égarer l'opinion, espérant que le travail d'ont elle n'a cessé de s'occuper à cet effet depuis sa formation pourra opérer un bien si désirable, a nommé douze commissaires pour le présenter à l'assemblée nationale lesquels sont :

MM. Restout, Lefèvre, Chardin, David, Dupré, Roger, Le Sueur, L'épine, Gerbert, Petit Bouandé, Tiérard Dufourny, Colibert.

Colibert, *secrétaire*. Restout, *présid[t]*.
Gerbet[1].

L'Assemblée nationale ne résista pas longtemps : sans frapper de mort l'Académie royale, elle ordonna que le Salon de cette même année 1791 serait ouvert à tous les artistes français et étrangers, membres ou non de l'Académie de Peinture et de Sculpture.

Mais ce n'était point assez, et la Commune des Arts, menée par Restout et par David, ne devait pas s'en tenir à cette menue monnaie. L'Assemblée nationale avait cédé une première fois ; on la sollicitait d'aller plus loin. C'était à l'existence même de l'Académie royale de Peinture qu'en voulait la nouvelle société. Le triomphe de celle-ci ne pouvait être complet qu'à la condition de s'établir sur les ruines fumantes de la vieille Académie en face de qui elle se posait en rivale. Nous n'entendons pas refaire l'historique de cette lutte où l'Académie était destinée à avoir le dessous, mais on n'a pas dit, ou on l'a dit insuffisamment, quel fut le rôle de la Commune des Arts, sans doute parce que jusqu'ici

1. Arch. nat., F[17] 1310.

on ne savait que peu de chose de cette société révolutionnaire, dont l'importance, on ne le voit que trop, fut très réelle dès 1790. Restout et David, et Quatremère avec eux, n'auraient pas eu grande puissance s'ils étaient demeurés sans partisans dans les milieux artistiques. Leur force fut dans la création de la Commune des Arts, où ils groupèrent toutes les ambitions, et dont ils se servirent avec beaucoup d'intelligence, d'activité et d'à-propos.

L'Académie de Peinture ne cessa pas un instant de se défendre ou de se faire défendre contre la Commune des Arts en général, et, plus particulièrement, contre les sourdes attaques des meneurs : Restout et David, et aussi Quatremère. Voici, à ce sujet, une lettre très suggestive de Renou, secrétaire de l'Académie de Peinture :

MONSIEUR LE PRÉSIDENT,

Vous verrez par les détails de ma lettre que j'écris moins à M. le Président qu'à M. Verniaux. J'ai l'honneur de vous envoyer tout ce que nous avons fait pour éclairer l'Assemblée Constituante. Je vous prie de lire surtout notre nouveau plan de statuts, et l'*esprit des statuts*, où j'ai déduit clairement les raisons de notre régime, qui n'a pour bases que l'ordre et l'émulation. Mais dans un temps d'anarchie, intermédiaire peut-être inévitable, avant d'arriver à une liberté bien ordonnée et soutenue par des lois fermes, parce que dans l'anarchie, dis-je, la moindre règle paroit un attentat à la liberté.

Il y a chez nous deux partis, celui des officiers auxquels se sont joints plusieurs académiciens, et celui des académiciens qui, se trouvant en trop petit nombre, ont appelé les *agréés*. Il faut vous apprendre que les

agréés sont ceux qui ont aporté des ouvrages à l'Académie, et a qui l'on a ordonné un morceau de réception. Pour les presser de payer cette dette honorable pour eux, puisque c'est les inviter a deposer dans nos salles un témoin de leur talens, ils n'ont droit de seance, qu'apres avoir donné leurs morceaux de réception; voilà ce qu'on appelle de la tyrannie. Mais ces artistes, quand le Sallon n'était pas ouvert à tous les barbouilleurs, y exposaient avec nous pêle-mêle, parce que nous sommes et avons toujours été empressés de faire connoître les jeunes talens; et cependant on nous traite de despotes.

J'oubliois de vous dire qu'il est un troisième parti, celui de M. David, qui, voulant régner seul, affecte une démocratie *outrée* pour mettre la multitude de son côté, or la multitude des mauvais artistes est grande. Hormis son talent, M. David est un homme nul; du reste, il est plein d'orgueil et de mépris pour ses confrères; il veut détruire l'Academie a force de calomnies, parce que le Roi ne l'a pas nommé Directeur de l'Academie de France à Rome, place qu'il est incapable de remplir, car cette place est presque diplomatique, puisqu'il suplée l'ambassadeur au besoin. Ce poste ne peut donc convenir à un homme qui, passé son talent, ne sait ni se présenter ni parler comme il convient. M. Quatremer, qui le connoit, et qui est plus fier que lui, a flaté son ambition pour étayer la sienne, Ce M. Quatremer aspire a etre a la tête des arts en France, ce qui seroit le plus grand malheur qui put leur arriver. Pour parvenir à ses fins, il a intrigué pour se faire nommer député; il a fait un plan, qui, si on l'adoptoit, feroit fuir les plus grands artistes, parce qu'il les transforme en maîtres en gages.

Le Sallon tel qu'il est, ou l'on admet toutes les drogues de l'art, est un projet souflé par MM. Quatremer et David. Dans ce moment cy : les officiers et academiciens se sont réunis pour faire notre petition. Elle a été adoptée à l'unanimité, *M. David excepté*. Il etoit venu à notre assemblée pour nous troubler ou nous insulter. Quand il a vu son projet échoué, il s'est mis avec

M. Restout, notre transfuge, a la tête de la Commune des Arts. Pour barrer notre pétition, M. David s'est rendu vendredy dernier, comme chef d'une deputation, au *Club des Jacobins*. Là on a délibéré. Sans doute que M. Restout, plaideur de son naturel, vous adresseroit la lettre que l'assemblée nationale n'a pas voulu entendre.

Il est a craindre que l'Assemblée, qui veut le bien, ne soit abusée par les intrigues. Vous n'avez dans l'Assemblée nul artiste pour vous éclairer, car vous desirez l'etre. Je pense donc que si on veut opérer le bien des arts, il faudroit nous communiquer, je ne sais de quelle manière, les plans de M. Quatremer, pour en demontrer les vices, avant de prononcer. Si l'assemblée Nationale regarde notre academie comme une Compagnie qu'il faut détruire nous nous separerons, mais le lendemain, au nom de la liberté acordée à la pensée et par conséquent au génie, nous nous reunirons pour exercer notre art, l'enseigner, et nous en entretenir à notre gré : et dans ce faisceau d'artistes renaîtra l'Academie. L'assemblée ne pretend pas sans doute nous enseigner les moyens de bien Peindre et de Sculpter. Tout ce qu'elle feroit à cet égard seroit une violation de la liberté; et cette marche conduiroit à la ruine des arts. Il seroit bien singulier que nous, qui avons été les seuls libres sous le pouvoir arbitraire, nous devinssions esclaves sous la liberté; c'est pourtant ce qui arrivera.

L'assemblée Constituante trompée par MM. Quatremer et David, qui intriguoient dans les Comités, a rendu un décret [*une tache, illisible*] les Gens de Goût pour une exposition Générale, qui conduit par suite tous les habiles génies à rester chez eux et a y montrer leurs ouvrages separément et par consequent à oter a l'école françoise tout son éclat. Si l'assemblée séduite encore par eux, nous divise; les tisons une fois séparés, le foyer s'eteindra. Supprimer l'Academie ou Société des arts, comme on voudra l'apeller, le nom n'y fait rien ; c'est avoir le projet pour exciter une belle jeunesse a bien tirer de l'arc, *d'oter le but* et retrancher le prix.

Pardonnez moi, Monsieur. le President, toutes mes reflexions Je ne croyois en commençant ma lettre ne vous écrire qu'un mot mais toutes mes idées ont malgré moi découlé de ma plume, mais ce dont vous devez être assuré, c'est que je n'ai rien exagéré. Je crains la chûte des arts, par amour pour les arts même et non par aucun intérêt particulier.

Je suis avec respect, Monsieur le President, Votre très humble et très obeissant serviteur.

RENOU,
Secret. de l'Acad. de Peinture.

P. S. D'après les reflexions du journal de Paris, où M. de Condorcet dit que nous avons emprunté la peinture de Venus pour seduire Jupiter, m'ais qu'il nous repondra tel est l'arret des destinées; le député prejuge un décret de destruction. Est-ce bien de le dire avant le Senat de la France ! Sera-ce un bien de nous detruire! Sur cela je me tais [1].

Cependant, l'Académie survivait aux coups de ses adversaires, mais les trois cents artistes de la Commune des Arts avaient obtenu gain de cause pour le Salon. Cette fois il s'agissait d'obtenir que les travaux donnés par la Nation, dans toute l'étendue du royaume, le fussent non plus aux privilégiés de l'Académie, mais aux artistes qui auraient fait leurs preuves dans un concours public. Une première pétition, puis une seconde firent connaître à l'Assemblée nationale les *desiderata* des intéressés. Les artistes se plaignaient vivement que les anciens abus ne fussent point détruits, et que l'on eût confié des travaux en dehors de tout principe d'égalité : la décoration du Panthéon, par exemple, l'église du

1. Arch. nat., F^{17} 1065.

Saint-Sauveur, la décoration du tribunal de Cassation, la statue de Washington, etc., autant de commandes données directement, et comme si les privilèges n'avaient pas été abolis. Quatremère avait pourtant promis de présenter la défense des artistes pétitionnaires, mais, trop occupé ailleurs, il ne paraissait pas en avoir pris grand souci, et les membres de la Commune des Arts le constataient avec quelque amertume. Ils demandèrent enfin à l'Assemblée nationale d'établir par « une loi fondée sur l'intérêt général, un mode de concours qui donne à tous les citoyens un même droit aux travaux publics ».

En attendant, la Commune des Arts, se basant sur la loi qui a « décerné le Louvre aux Sciences et Arts », réclame du Ministre de l'intérieur un local pour y tenir ses séances. Le 28 février 1792, elle prend une délibération dans ce sens, et elle charge MM. Touesny, Petit-Coupray, Chatelain et Provost du soin de s'en entretenir avec le Ministre. Ceux-ci lui demanderont une salle où la Commune des Arts se réunira deux fois par semaine, le mercredi et le samedi. Cette salle pourrait être celle de l'Académie de Peinture, ou toute autre que le Ministre jugera convenable. Les mêmes commissaires sont chargés de faire de nouvelles représentations au Ministre contre la « nomination illégale et surprise » du sieur Lucot (*sic*) au bureau de Consultations, en sa qualité de membre de la Commune des Arts [1].

L'incident Lucotte n'a pas en soi grand intérêt, mais il est caractéristique. Déjà le système des

1. Arch. nat., F^{17} 1097.

dénonciations personnelles commençait. On ne s'en prenait pas exclusivement aux institutions anciennes mais aux individus, et les ministres étaient tenus d'entendre les délégués de la Commune des Arts, comme ceux d'une association puissante. Nous savons, en outre, par une lettre du sieur Lucotte lui-même, que l'union la plus intime ne régna pas toujours dans la Commune des Arts. Cette lettre est récemment entrée par hasard aux Archives Départementales de la Seine. Datée du 11 janvier 1792, elle est évidemment adressée à un collaborateur du Ministre de l'intérieur, qui avait nommé M. Lucotte commissaire du bureau de Consultations. Cette lettre montre enfin que la Commune des Arts n'avait pas le privilège exclusif des dénonciations. Elle le partageait tout au moins avec la société du Point Central.

Monsieur,

Le Ministre de l'intérieur m'a nommé commissaire du Bureau de consultation. En cela il a fait usage du droit que l'Assemblée nationale constituante lui a donné par son décret. Lorsqu'il m'a nommé comme membre de la Commune des Arts, je l'étois alors et je le suis encore. Depuis cette nomination, cette Société s'est désunie. Il me semble qu'ayant été reçu par les deux divisions, et devant tenir également à l'une et à l'autre, il étoit de mon devoir de n'adopter aucune d'elles particulièrement, mais de rester uni à l'une et à l'autre.

On me mande, Monsieur, parce que je suis resté inviolablement attaché à ces principes qui me paroissent de toute justice, vous devés me demander ma démission. J'ay l'honneur de vous observer qu'ayant été nommé par votre prédécesseur pour occuper une fonction publique entièrement désintéressée, vous ne

pouvez me destituer sans me faire perdre la réputation que mes travaux m'ont acquis dans les arts et conséquemment la fortune que j'ay droit d'en espérer ; sans me faire faire mon procès pour cause de malversation ou d'incapacité. J'attendray donc que les tribunaux prononcent : car je ne pense pas que l'on doive jouer d'une manière légère avec la réputation et la fortune des citoyens.

J'auray l'honneur de vos observer encore, Monsieur, que les sollicitations que quelqu'intrigans font faire près de vous par plusieurs membres de la Commune des Arts n'ont été déterminé que par le succès qu'a déjà obtenu, par de semblables moyens, la Société du point central et que sa démarche a privé le bureau de consultation des lumières de M. Derotz, artiste extrêmement distingué, que le bureau n'a certainement point remplacé par les nouveaux que la Société lui a nommé et que le bureau remplacera difficilement.

Je suis avec respect, Monsieur, votre très humble et très obéissant serviteur.

LUCOTTE,

Architecte-mécanicien
rue Royale, place de Louis-Quinze.

11 janvier 1792.

Il faut le dire à son honneur, le Ministre de l'intérieur ne parut pas s'émouvoir outre mesure des réclamations de la Commune des Arts sur l'incident Lucotte. Ce dernier ne se borna pas à écrire. Il agit directement, et si le Ministre ne le reçut pas, il s'en excusa dans l'incertitude du jour où il pourrait trouver un moment favorable, ajoutant qu'un de ses collaborateurs se tenait à sa disposition. Quelques jours plus tard, le Ministre écrivait à la Commune des Arts que M. Lucotte lui avait remis copie d'une pièce qui prouvait sa qualité de membre de ladite société. « Ce certificat, disait-il, a été col-

lationné dans mes bureaux sur l'original qu'il a rapporté, ainsi cette copie est parfaitement exacte, et on devra la regarder comme telle. »

Enfin, pour ce qui était du local réclamé, le Ministre de l'intérieur faisait savoir à M. Restout, « Président de la Commune des Arts au Louvre », que l'autorisation qu'il donnait avait un caractère essentiellement provisoire. La Société du Point Central n'avait pas obtenu cette faveur. Le Ministre ajoutait en tout cas que « les sociétés particulières admises à s'assembler dans le Louvre ne peuvent se faire un titre de cette grâce momentanée ». Cette réserve acquise, le Ministre ne voyait pas d'inconvénient « à ce que la Société de la Commune des Arts profite de la faveur accordée à d'autres sociétés semblables de se réunir dans la salle des Pairs[1] ».

La Commune des Arts, on le voit par cette lettre, n'avait pas réussi à en imposer absolument aux pouvoirs publics, et on savait encore répondre avec quelque dignité à ses injonctions parfois un peu trop hautaines,

II

Le 17 octobre 1792, David avait été élu député à la Convention par l'assemblée électorale de Paris. L'Académie de Peinture ne devait pas tarder à s'apercevoir que l'ennemi était à ses portes. David à la Convention, cela signifiait que les artistes entendraient parler de lui s'ils tentaient de se soustraire à sa dictature prochaine. Un jour, ses collè-

1. Arch. nat., F^{17} 1097 : minute (sans date).

gues de l'Académie de Peinture feront un effort suprême pour le retenir, ou plutôt pour le ramener, mais à Renou, l'informant, le 27 avril an II, qu'il a été inscrit à son rang pour professer à l'École des modèles, David répond sèchement par ces mots qui tranchent comme le couperet de la guillotine : « Je fus autrefois de l'Académie. » David s'exprime au passé. L'Académie, à son tour, sera bientôt le passé, et c'est à David surtout qu'elle le devra. L'occasion est trouvée ; dans sa séance du 4 juillet 1793, la Convention nationale, « sur l'observation d'un membre qu'il existe encore dans Paris des monuments où l'on voit des attributs de la royauté ou des inscriptions en l'honneur des rois, ou des allégories fastueuses prodiguées à Louis XIV, entre autres sur les portes Saint-Denis et Saint-Martin », décrète :

Article premier. — Que la municipalité de Paris donnera des ordres pour que dans toute l'étendue de son arrondissement, tous les objets sculptés ou peints sur les monuments publics, soit civils, soit religieux, qui présentent des attributs de la royauté ou des éloges prodigués à des rois, soient effacés ou changés.

Art. 2. — Que pour la conservation de ces monuments, et pour que l'exécution du présent décret ne soit pas indifféremment confié à des citoyens qui pourraient ne pas y apporter les connaissances nécessaires pour la conservation de ces mêmes monuments, il sera formé une commission composée de quatre membres de la Commission des monuments établis par un décret, de six artistes nommés par la Société des arts tenant ses séances au Louvre.

Art. 3. — Que cette Commission convoquée par le procureur de la commune sera chargée seule de veiller à l'exécution du présent décret, et sera autorisée a proposer à la municipalité des changements nécessaires.

Art. 4. — Le présent sera exécuté avant la fin de juillet, sur tous les monuments.

Art. 5. — Charge le ministère de l'intérieur de faire assembler la Commission des monuments et les artistes, de leur donner connaissance du présent décret, et de faire procéder à la nomination des commissaires[1].

De quelle Société des Arts s'agit-il dans le décret de la Convention? Ce n'est pas en tout cas de l'Académie de Peinture, et pas un instant il n'est venu à l'esprit des conventionnels de réserver une place aux académiciens dans cette commission qui va jouer un rôle important, plus important qu'on ne serait tenté de le croire. Le décret ne parle pas de la Commune des Arts, mais c'est à celle-ci que David et Sergent pensaient à coup sûr quand ils l'ont provoqué. C'est à la Commune des Arts que le Ministre de l'intérieur Garat s'adresse pour lui demander de désigner les six membres — sur dix — prévus par l'article 2 du décret du 4 juillet. Autant valait décréter sur l'heure la suppression de l'Académie de Peinture.

La Commune des Arts, au contraire, prend, dès ce moment, cette physionomie *officielle* vers quoi tendaient tous ses efforts depuis 1790. Elle y a mis deux ans et neuf mois, mais quel triomphe!

Si les documents nous manquent pour retracer la vie intérieure de la Commune des Arts du 27 septembre 1790 au 4 juillet 1793 — encore que, comme on l'a vu, nos recherches de ce côté n'aient pas été tout à fait inutiles — il n'en va pas de même à dater du jour où la Convention nationale lui a donné avec éclat son estampille révolutionnaire. Les procès-

1. Procès-verbaux de la Convention, t. XV, p. 116.

verbaux de la première période de la Commune des Arts sont-ils perdus à jamais? Dorment-ils dans la paix poussiéreuse d'archives privées? Ont-ils été recueillis par quelque établissement où les retrouvera l'érudition avisée d'un chercheur heureux? Ces procès-verbaux nous manquent : voilà le fait.

Mais nous avons eu la bonne fortune de révéler les procès-verbaux de la deuxième période de la Commune des Arts, du 4 juillet 1793 au 28 floréal an III (17 mai 1795), soit environ pendant les deux années qui suivirent le décret de la Convention.

La première séance de la Commune Générale des Arts, — car elle élargit tout de suite son titre, — convoquée par le Ministre de l'intérieur Garat, fut tenue le 18 juillet 1793.

On devait nommer les six commissaires chargés de préparer la destruction de tous les attributs de la royauté. Le fait même que la Convention s'adressait aux artistes en général, pour leur demander de désigner six d'entre eux, au lieu de frapper à la porte de l'Académie, devait être interprété comme un signe précurseur : à partir de ce jour l'Académie était détruite. C'est bien ainsi que le comprirent tous les artistes de la Commune générale, réunis dans une salle voisine de la salle du Laocoon, où l'Académie tenait ses séances.

C'est Anselin qui ouvrit la première séance, en sa qualité de président de la Commune « avant la convocation generale ». Mais Anselin céda la place au doyen d'âge, qui était Vien, alors âgé de soixante-dix-sept ans, assisté des deux artistes les plus jeunes, Pajou fils (vingt sept ans) et Isabey (vingt-six ans).

Le procès-verbal nous apprend que la lettre de Garat invitait les artistes à « la plus parfaite impartialitée dans leurs deliberations, qui ne devaient tendre qu'au plus grand avantage des arts et ne reconnoitre d'autre distinctions que celles des talens ». Au reste, le rôle de l'assemblée était limité, par le décret de la Convention, à la question des attributs. Sur l'heure, l'Académie est mise en cause par « un membre », qui n'est pas nommé, lequel ayant remarqué que la salle de l'Académie « provisoire » était fermée, il semblait qu'elle fût encore réservée à un corps privilégié. Ce qui paraissait d'autant plus extraordinaire, — et la remarque était juste, — que ce corps était virtuellement détruit par la réunion générale des artistes. En conséquence, il demanda que cette salle fût ouverte et que l'assemblée y tînt séance. Il y eut une minute de délire, dont le procès-verbal porte trace : le mot « applaudi » a été biffé après coup, mais on peut encore le lire. Au reste, deux membres insistent, et ce sont Sergent et David, dont les noms ont été également rayés. David présenta « cette ligne de démarcation comme un reste d'aristocratie qu'il falloit détruire ». Il ajouta, en indiquant la salle d'un geste tragique, que puisque « c'était là la Bastille de l'Académie, il fallait s'en emparer ». Et, aussitôt, l'assemblée, d'un mouvement unanime, leva la séance et alla siéger dans la salle de l'Académie « provisoire ».

Lesueur donne alors lecture d'un discours, que le secrétaire dit être très énergique et tendant à consacrer les principes d'égalité, de droit et de liberté qui conviennent aux beaux-arts. Ce n'est

pas tout à fait l'ordre du jour indiqué par Garat, aussi, lorsque Sergent demande l'impression de ce discours, on passe outre. Enfin, il s'agit de savoir si tout le monde pourra prendre part au vote, ou s'il faudra prouver qu'on professe les beaux-arts, et, comme il en est ainsi décidé, on procède à l'élection du président. Sur 206 votants, 50 voix vont au citoyen Dardel, 42 à David, 38 à Vien, 12 à Sergent, 12 à Boizot père, 12 à Regnault, 10 à Vincent. Le deuxième tour de scrutin donne 80 voix à Dardel, qui est élu, et 23 à David. On peut supposer que David ne pardonnera pas cet échec à la Commune générale. Il lui est d'autant plus sensible que, si la Commune a une existence propre, elle le doit à David: à la première occasion elle s'en apercevra bien.

La seconde séance est consacrée à compléter le bureau. Cependant, il se produit quelque émoi lorsqu'un membre annonce que le Conseil général de la Commune a chargé le comité des Travaux publics de la destruction des attributs de la royauté. Or le décret de la Convention accordait ce privilège aux artistes. Le mot n'est pas prononcé, mais qui ne se rend compte qu'il est sur toutes les lèvres? Hé quoi! on retirerait aux artistes ce que la Convention leur accordait le 4 juillet?

La Commune générale va se préoccuper des intérêts particuliers des artistes. C'est à sa décharge. Lui demander de contribuer à détruire les vestiges d'un passé odieux, c'est bien, et la Commune générale des Arts y collaborera avec patriotisme. Grâce à elle les mutilations se limiteront à l'essentiel, du moins autant qu'il sera en son pouvoir. Si les artistes y avaient mis de l'acharnement c'en était

fait, en France, de tout l'art du passé, et, du fatras des délibérations, il ressort que les conseils de sagesse, de prudence et de mesure furent donnés par la Commune générale. Elle protesta, à diverses reprises, contre des actes de vandalisme qui n'étaient point le fait des artistes, mais d'agents subalternes incompétents et, par surcroît, inspirés par un zèle intempestif.

Parmi les artistes, il en était qui eussent volontiers montré le même zèle, tel celui qui demandait quels changements on pourrait faire subir à la galerie de Rubens. On lui répondit que ce n'était pas là « des monumens et qu'il en seroit pour les tableaux representan des traits... d'histoire et de la vie des rois comme des pièces de theatre ou les acteurs prenent le costume des personages qu'il représente, qu'on ne pourait faire aucun reproche a un artiste moderne qui representeroit un roi dans les habillemens royeaux, mais qu'il n'en serait pas de meme de celui qui representerait le fils de Capet avec les ornemens de la Royeauté et a conclu en disant qu'il serait bon et raisonable de soustraire pendant un laps de tems, nombre de ces tableaux aux yeux du public en les renfermants ».

Le 22 juillet, la Commune générale procède au premier scrutin pour la nomination des six commissaires, prévus par le décret du 4 juillet. Les voix se répartissent sur douze membres. Regnault arrive en tête avec 39 suffrages, et les deux derniers sont David et Monnot, avec 13 voix. C'est un nouvel échec pour David, lequel déclare, à la séance du 23 juillet, qu'il ne se présente pas au scrutin de ballottage. Les six commissaires nommés sont :

pour la peinture, Regnault et Vincent; pour l'architecture, De Wailly et Percier; pour la sculpture, Gois et Roland. On désigne comme suppléants Fontaine, Monnot et Pajou fils.

Le décret du 4 juillet ainsi exécuté, la Commune générale se préoccupe de son organisation intérieure. Elle ordonne que la Minerve sera ornée d'un drapeau tricolore, dont la lance sera surmontée du bonnet de la liberté. Mais quelle forme aura ce bonnet? « Ce sujet qui, dans toute autre assemblée, auroit été sans doute indifferent, n'a pas paru devoir l'être dans une assemblée d'artistes. » Un membre propose qu'on en discute. On s'arrête au bonnet de la liberté, qui est sur le revers de la médaille de Brutus, ce qui oblige la Commune à renoncer au drapeau tricolore, qu'on remplace par « une enseigne dans la forme romaine », confiée « au gout et aux talens de Percier ». Sur cette enseigne on écrira : « Reunion de tous les artistes, le 18 juillet 1793, l'an 2e de la République françoise. »

La lecture des procès-verbaux accuse une véritable fièvre de travail. La Commune générale s'occupe du Salon en même temps que des monuments publics à détruire, — ou à conserver; — elle va du concours de pendules au concours pour un plan de division des terrains nationaux; elle adresse des pétitions à la Convention, à la Commune, au comité d'Instruction publique; elle rend hommage à la veuve Hérissant, qui imprimait le catalogue des Salons de l'Académie royale, et qui imprimera celui de la Commune générale; elle entend les réclamations des uns et des autres, écoute les dénonciations, appelle à sa barre dénoncés et dénonciateurs,

examine jusqu'aux moindres détails. On a pu, sur la foi de ceux qui avaient lu superficiellement le *Journal* de Détournelle, accuser la Société Populaire et Républicaine de bavardages inutiles, et, en effet, on y discourait plus que de raison, mais on y travaillait aussi réellement. En tout cas, la Commune générale qui la précéda fit de très utile besogne, et les emballements fâcheux y sont trop rares pour qu'on ne le souligne pas.

Il ne faudrait pas croire que la Commune générale perdît de vue l'objet pour quoi on l'avait réunie. Le 30 juillet, quelqu'un fait observer qu'on n'a pas enlevé les fleurs de lys qui ornent les colonnes des Tuileries. On s'est borné à les recouvrir avec du plâtre, ce qui indigne le « membre ». Le 2 août « un membre fait par à lassemblée des craintes que lui donnoient le decret de la Conv. n[le] du 1[er] aoust 1793 qui ordonne de détruire tous les tombeaux des Rois qui sont dans letendue de la republique et notament ceux qui sont à S[t] Denis pour le 10 aoust prochain.

« Lassemblée arête sur la proposition d'un autre membre de nommer quatre commissaires qui seront chargés de se transporter sur le champ au Comité de salut public pour lui demander de proposer à la Convention de rendre un decret qui charge la commission des monumens de la destruction de ces tombeaux, vüe quelle poura veiller à ce que tout ce qui peut être utile aux arts soit conservé et que les marques de royauté et de feodalité soient seules detruites.

« Les quatre commissaires nommés sont :

« Les citoyens Espercieux, Gilbert, Veny et Romain auxquels le secretaire a remis sur le champ l'extrait du procès verbal de leur nomination. »

De tels actes sont tout à l'honneur de la Commune générale. Le procès-verbal du 6 août décharge les artistes qui en font partie de la manière la plus précise. Il dit, en effet : « Un des commissaires nomé dans la dernière séance pour se transporter au Comité de salut public prends la parole pour faire son raport et dit qu'ayant inutillement cherché a être introduit au Comité de salut public les CC^{res} se sont transportés a celui d'instruction publique et que les membres de ce comité pansaient que les tombeaux des Rois ne valaient pas la peine d'etre conservés, — que ce n'etait pas l'intention de la Convention nat^{le} que d'ailleurs il serait dificile peut être d'empecher le peuple de briser ces monumens. »

Ainsi, les artistes représentés par la Commune Générale et ses délégués firent leur devoir d'artistes, au milieu de quelles difficultés, inconnues jusqu'à ce jour, on vient de le voir! On va les juger encore à l'œuvre le 9 août, où le citoyen Milbert attire l'attention sur le tombeau du connétable de Montmorency, « vu que déjà à Montmorency deux tombeaux ont été reduits en poudre ». Mais les pouvoirs des commissaires de la Commune Générale ne s'étendant pas au delà de Paris, l'assemblée décide que le citoyen Moreau jeune communiquera la lettre de Milbert « à la commission des monuments qui, d'après le décret du 17, peut étendre la surveillance partout ou besoin est ». Le 13 août, « le citoyen Moreau jeune qui avoit été chargé de repondre a la lettre du Cit. Milbert annonce qu'il doit aller a Montmorency le lendemain 14 du courant pour tacher de conserver aux arts le tombeau qui est

encore intact dans l'eglise de cet endroit, il fait par aussi que la Commission des monumens doit aller à St Denis pour aux termes du décret de la Convention national detruire les tombeaux des Rois en en brisant tout ce qui a rapport a la royauté et en enlevant et placant dans un depot tout ce qui peut être utile aux arts ».

Moreau rend compte de sa mission le 16 août. Il dit « qu'il a trouvé au tombeau d'Anne de Montmorency deux figures d'albatre brisés et deux en bronze qui ont été fondues mais que les lignes principales de ce tombeau etoient encore intactes, il a détaillé ensuite la maniere dont il a combattu les pretentions de la commune de Montmorency qui croyoit avoir le droit de vendre le tombeau par la seule raison qu'il est scellé dans l'eglise et il a facilement detruit ce pretendu droit par le texte du decret qui charge la Commission des monumens d'enlever des edifices nationaux tous les objets de curiosité relatifs aux arts. Le resultat de son rapport a été d'annoncer que ce monument seroit conservé aux arts ainsi que ceux de St Denis dont on extraira tout ce qui peut etre utile à leur progrès ».

Moreau avait toute la confiance de la Commune générale des Arts. C'est lui et Choffard qui exécutèrent la carte des sociétaires, et on trouvera trace dans nos *Procès-Verbaux* des remerciements pour cet acte de civisme[1].

La carte, dessinée par Moreau et gravée par Choffard, portait à son avers une Minerve, admirablement drapée, qu'un génie va coiffer du bonnet de la

1. Procès-verbal du 16 août 1793.

liberté. Au pied d'un fût de colonne où brûle le feu sacré, les attributs des arts. On lit cette inscription : « Constituée le 18 juillet 1793, en vertu du décret du 4 juillet 1793, l'an 2 de la Rép. franç. » Le revers, orné de deux branches de chêne liées, porte : *Commune des Arts de peinture, sculpture, architecture et gravure.* La carte est signée : J.-M. Moreau le j. inv. — P.-P. Choffard, sculp.

La Commune Générale des Arts fut plus d'une fois sollicitée d'avoir à se prononcer implicitement contre l'ancienne Académie royale, notamment quand on voulut que les professeurs de l'École fussent *ipso facto* remplacés. Elle s'y refusa en passant à l'ordre du jour. Elle discute la question des modèles, qui réclament des appointements plus élevés et un logement au Louvre. Elle se défend de toucher à des droits acquis quand on veut la pousser à protester contre Hue, à qui on a confié les tableaux des ports de France, et elle répond par un refus au lycée des Arts qui voudrait entrer en relations avec elle, ce lycée s'occupant surtout de « ses propres intérêts ». Enfin, quand on demande que le public soit admis aux séances, disant que les autorités s'alarment de ces réunions trop fermées, contrairement à la loi, la Commune s'étonne d'abord, puis elle déclare que le public ne sera pas admis. Mais c'est donc une Académie?

III

La Commune générale des Arts a-t-elle le sentiment qu'on la surveille? Se juge-t-elle perdue si

elle ne se fait modeste, petite, toute petite ? Le 10 septembre 1793 elle redevient la Commune des Arts. En perdant un mot elle ne change pas de caractère, et, visiblement, elle est de plus en plus académique. L'examen des procès-verbaux suffit à le prouver.

Ce même jour, 10 septembre, la discussion s'ouvre sur le point de savoir ce que sont devenus des papiers qui concernent la Commune des Arts, depuis l'origine. On a vite fait de généraliser et on décide que ces papiers on les réclamera aux présidents, secrétaires, etc. de la Commune, et, par extension, de toutes les sociétés qui intéressent les arts. La Commune a la prétention, qu'elle ne cache bientôt plus, d'être seule à représenter la collectivité des artistes. Garnerey, qui a joué un rôle dans la première Commune des Arts, offre de remettre les pièces qu'il a conservées, et qui formeront le fonds des archives. Alors l'assemblée décide qu'on exigera de Mouchet, par tous les moyens, qu'il imite le civisme de Garnerey.

Un archiviste est nommé. La Commune des Arts ne s'en tient pas là ! Elle prétend que rien de ce qui concerne les artistes ne soit réalisé sans son concours, officiellement réclamé par la Convention ou par le comité d'Instruction publique. Au besoin, elle rappelle son existence par l'envoi de délégués, et il n'est pas une séance où des commissaires ne soient nommés, avec des missions déterminées. Les démagogues y trouveront, du reste, à redire, et ce mot est prononcé par Miger à propos de certains commissaires : « C'est une petite Academie deja formée au milieu de la Commune... » (séance du

13 septembre). Il s'agit de juger des concours pour les prix de l'année : si c'est une commission qui les juge, « l'intrigue et la cabale » auront beau jeu. Que la Commune tout entière soit appelée à se prononcer. D'abord, sur quels principes se basera-t-on ? La Commune doit décider qu'il y a des principes immuables. Et, en effet, plusieurs séances sont consacrées à la discussion des principes de l'art, discussion confuse où tous les lieux communs surgissent dans le tumulte d'une assemblée, animée sans doute de bonnes intentions, mais médiocrement préparée à les réaliser.

Naturellement, les incidents naissent à chaque instant, et la séance du 18 septembre, que préside Allais, est troublée par un « membre » qui s'exprime avec trop de vivacité, et contre lequel on réclame la censure. Enfin, on adopte les définitions suivantes :

« La Commune des Arts considérant que pour parvenir à obtenir un jugement simple et motivé sur les productions des Beaux Arts qui ont le dessein pour base et l'imitation de la nature pour but elle devoit avant d'en regler le mode reconnoître en principe :

1° Que les arts sont une des branches essentielles de l'instruction publique ;

2° Que le but des arts du dessein est de toucher au cœur, de parler a l'âme, d'eclairer l'esprit en charmant les yeux ;

3° Que les arts doivent imiter la natûre dans ce qu'elle offre de plus beau ;

4° Que la peinture, la sculpture et la gravûre peu-

vent rendre toutes les nuances des passions qui agitent l'homme ;

5° Que l'architecture doit donner a chaque monument un caractere telle qu'a son aspect on reconnoisse l'objet pour lequel il est édifié ;

6° Que les monuments des arts sont les témoins irrefragables de l'histoire. »

Au surplus, cela ne satisfait pas tout le monde, et, à la séance qui suit, on entend la réclamation d'un sociétaire qui se plaint de ce que « quelques membres doués d'un organe plus imposant et d'une constance plus soutenue parviennent à lasser l'assemblée et à lui faire adopter leurs idées. »

Pour ce qui est du jugement, on arrête que « les diferens ouvrages mis en concours seront jugés par tous les membres composant la Commune des Arts, qui seront convoqués à cet effet ».

Mais comment jugera-t-on ? Une commission préparera-t-elle le travail ? La Commune se prononcera-t-elle en assemblée générale, sans étude préalable, et seulement en écoutant la voix de l'opinion publique, admise à l'exposition des œuvres ? Pourquoi ne pas charger quelques sociétaires du travail préliminaire ? La Commune doit s'entourer de toutes les garanties, en appeler à toutes les lumières, etc. « Il s'agit ici d'analyser et le talent de l'analyse, qui est le résultat d'un grand savoir, n'appartient pas à tous. » A cette sage parole de Nestor, — mais de Nestor académicien, — on répond qu'il ne servirait à rien d'avoir détruit les académies, dont le « vice essentiel etoit d'avoir un gout dominant », si on devait les imiter. « Ce seront les mêmes hommes que vous choisirez pour former votre commission

car c'est parmi eux que se trouve une grande partie des talens que vous voudrez appeller et s'ils avoient des préjugés, ils les ont encore, s'ils influencoient, ils continueront d'exercer cette influence : chacun se reposera sur le travail de la Commission. »

Le jugement de la Commune ne serait qu'une illusion. Elle adopterait les décisions de la commission. Soit. Mais les peintres jugeront-ils les architectes ? Les architectes se prononceront-ils sur les sculpteurs ? Pourquoi pas ? Et on cite modestement Michel-Ange et Servandoni « qui possédoient tous les arts ». Fastidieuse, la discussion se poursuit pendant une dizaine de séances.

La monotonie en est coupée par des incidents qu'il faut noter pour les historiens de l'art.

Dans la séance du 24 septembre 1793, on lit :

« Le citoyen Lebrun dépose sur le bureau les titres academiques de sa femme. L'assemblée applaudit a sa conduite, et sur la proposition d'un membre le president donne a ce citoyen le baiser fraternel.

« On demande ensuite que tous nos frères les academiciens soient invités a suivre cet exemple afin de livrer aux flammes tous ces signes honteux de l'aristocratie. Le citoyen Foucou ci devant academicien déclare qu'il a brulé sa patente le dix aoust. L'assemblée paroit satisfaite de cette declaration.

« On appuie la proposition tendante a ce que tous les diplomes auxquels sont attachés l'effigie et la signatûre du ci-devant roi soient brûlés sur la loi qui exige que toutes ces effigies seront détruites. »

L'exemple de Lebrun est immédiatement suivi par Moreau le jeune, De Wailly, Houdon, Miger et

Lagrenée l'aîné eux-mêmes, suivis par Regnault, De Machy, Corneille Van Spaendonck, Lagrenée jeune, Suvée, Vincent, Boizot, Van Loo, les citoyennes Vien et Guyard, etc. « Le citoyen Greuze[1] déclare qu'il n'a jamais eu de patente. »

Le piquant de l'aventure, c'est que la Commune des Arts décida que les anciens académiciens devraient personnellement faire remise de leurs diplômes ou déclarer par écrit que ces diplômes avaient disparu. Dans tous les cas, on n'admettrait pas la remise indirecte : ainsi Lebrun, malgré le baiser fraternel du président, doit reprendre les diplômes de sa femme, laquelle devra écrire à la Commune qu'elle lui en fait abandon. Mais brûlera-t-on les diplômes ? Les enverra-t-on au ministre de la guerre pour qu'il en fasse des gargousses ? Les portera-t-on solennellement à la barre de la Convention ?

Un autre incident se produit qui a trait à la caisse de la ci-devant Académie. On a supprimé l'Académie, mais la caisse reste, et la Commune des Arts la réclame. Le comité d'Instruction publique la lui donne. Et comme on propose que, lorsque les scellés seront levés, il soit procédé à la distribution des médailles, quelqu'un, remarquant qu'elles sont à effigie royale, demande qu'on les porte à la Convention. Mais un des jeunes artistes qui ont droit à

1. Nous avons retrouvé le brevet d'académicien de Greuze aux Archives nationales. Il est daté du 23 août 1769, signé Lemoyne, Caffieri, visé par Dumont Le Romain et porte la signature : « Par l'Academie, Cochin. » ($F^{17}a$ 1064.) Dans le même carton est le brevet de Restout, daté du 25 novembre 1769, qui porte les mêmes signatures, sauf celle de Caffieri, qui est remplacée par celle de L. Lagrenée.

ces médailles proteste énergiquement, et non sans malice :

« Si elles sont a effigie royale dit il nous les fondrons, nous les vendrons ensuite et leur produit servira à alléger nos besoins. Cette observation est gouté de l'assemblee qui passe neanmoins a l'ordre du jour motivé sur la nécessité d'attendre la levée des scellés qui sont sur la caisse. »

On s'occupe enfin de choses plus sérieuses, et il n'est que temps. La question des terrains nationaux, que nous avons trouvée presque au début de nos *Procès-Verbaux*, revient à l'ordre du jour. La Convention demandait à la Commune générale de lui présenter un programme d'utilisation de ces terrains. Que fera-t-on ? L'heure paraît venue de relier le Louvre aux Tuileries, et quelque élevées que soient les dépenses, on veut que le programme en fasse mention. Mais on voit que ce qui domine dans ces séances de la Commune des Arts c'est la question du concours. On y revient sans cesse et des discussions interminables ont lieu qui empêchent toute initiative de se manifester. Pourtant, les procès-verbaux portent trace d'efforts parfois heureux, de projets de réformes intéressants : tel l'agrandissement du cabinet des estampes, qu'on voudrait ouvrir plus souvent au public et aux artistes. La Commune est invitée à « surveiller les abus qui s'introduisent dans les bâtiments publics telle que les etablissements d'echoppes et petites boutiques qui en interceptant l'ensemble des monuments dégradent aussi leur dignité qu'elle etablisse un comité de surveillance pour les arts, avertisse la Commûne lorsquil s'etabliroit quelque chose de

mauvais gout. Les legislateurs ajoute-t-il peuvent avoir besoin de vos lumières pour diriger et faire fleurir les arts, c'est a vous de les aider et de coopérer avec eux a ce grand travail ».

Certains mots ne manquent pas de grandeur. Comme il s'agit d'attribuer des prix, et que, à ces prix, la Convention n'a pas décidé encore d'attacher une valeur d'argent, quelques membres voudraient qu'on réclamât un crédit de 100 000 livres à titre d'encouragement. Le président dit alors : « Les artistes ont toujours fait des sacrifices, la gloire est leur aliment et non pas l'argent, il faut s'en tenir a ce que la Convention voudra arréter mais ne rien demander, parceque cela seroit avilisant. »

On ajoute qu' « il ne faut s'inquiéter de rien parce que Sergent et David sont les avocats de la Commune à la Convention ». Sergent est aussi commissaire de la Commune près du comité d'Instruction publique, pour lui remettre le mode de jugement établi par elle. Rendant compte de sa mission, il dit que ce travail a été très bien accueilli et « que comme membre de ce comité, il lui a représenté qu'il seroit beau au milieu des horreurs mêmes de la guerre d'encourager les arts, que ce seroit en quelque sorte effrayer les tyrans que de leur faire voir nos moyens s'étendant beaucoup au dela des efforts qu'il nous faut faire pour les combattre. »

Nous apprenons là que Sergent à proposé l'édification d'un temple à la Liberté et un à la Félicité publique.

La Commune des Arts a ses délicatesses. Drouais était mort, à vingt-cinq ans, à Rome. Élève de David, il avait fait concevoir les plus grandes espérances. Dans la séance du 18e jour du 1er mois

de l'an 2e, la Commune décide que la *Chananéenne*, qui valut le grand prix à Drouais, prendra place au Museum, ce qui aura le « double avantage d'assurer à la nation la conservation d'un beau tableau, d'honorer la mémoire de son jeune auteur, et d'exciter en même temps la noble émulation des jeunes gens qui lui survivent ».

La mère de Drouais recevra un extrait du procès-verbal des mains de Dubois et de Lethière. Mais Lethière est remplacé parce que « on observe que, ayant ete très ami de Drouais sa présence pourroit causer à la mère une trop vive impression. Sur cette observation l'assemblée arrete qu'il sera remplacé par le citoyen Fortin ».

Les artistes de la Commune, s'ils ont élargi leurs cadres, s'ils ont forcé les portes du Salon à s'ouvrir devant tous, s'ils ont, avec modération, rempli la mission dont le décret du 4 juillet les avait investis, ces artistes ne semblent pas avoir satisfait les démagogues. On les accuse d'être des aristocrates, et à partir du jour où cette grave accusation est portée, la Commune des Arts est condamnée à mort. Les séances du 18e jour du 1er mois de l'an II, du 20e jour, du 29e jour et du tridi de la 1re décade sont en partie consacrées à son agonie. Aristocrate, la Commune des Arts ? Qu'on le prouve ! Il s'agit bien de cela ! Le mot a été prononcé : il suffit, et Sergent aura beau s'ingénier à démontrer le contraire, les artistes auront beau décider que désormais le public assistera aux séances et qu'on demandera aux sociétés populaires d'envoyer des délégués, ce « repaire d'aristocratie » est destiné à disparaître !

C'est ce moment que choisit un « membre » pour

demander que les « signes féodaux » ne soient point détruits, « comme devant servir de monument pour l'histoire ». « On regarde, dit le procès-verbal, les opinions enoncés dans ce discour comme tendant a faire regretter les signes de feodalité en consequence on demande l'ordre du jour.

« Un membre pense qu'il ne faut pas passer légèrement a l'ordre du jour, parce qu'il y a des ouvrages et des monuments chargés de signes feodaux et dont l'existence peut servir à l'instruction des hommes. Les détruire ce seroit, dit-il, vouloir réduire à l'ignorance. J'appuye la fin de ce discour, et je demande qu'il soit redigé en conservant ce qui peut y avoir de bon.

« On demande l'ordre du jour motivé sur l'existence de la loi et sur ce que son execution etant confié a des artistes, ils ne manqueront pas lorsque la conservation de quelques signes feodeaux leur paroîtra indispensable d'en instruire la Convention nationale qui décidera sur le fait. »

C'était, au moins, manquer du sens de l'actualité, et les adversaires de la Commune durent saisir l'occasion. Les *Procès-Verbaux* de la Commune des Arts s'arrêtent à la séance du tridi de la 1re décade de l'an II : sans doute n'est-ce point la dernière séance, mais nous touchons à son agonie.

IV

Nos *Procès-Verbaux* accusent une lacune de deux mois. Que s'est-il passé entre le tridi de la 1re décade du 2e mois de l'an II (24 octobre) et le

3 nivôse (23 décembre)? Tout ce que nous savons, c'est que la Convention supprima par décret la Commune des Arts, comme une simple Académie, et que la Société Populaire et Républicaine, ayant pour président Bienaimé et pour vice-président Allais, prit la suite. Le *Moniteur* du 12 brumaire an II (2 novembre), dit que devant le Conseil Général de la Commune de Paris, le 9 brumaire, « une députation de la Commune des Arts déclare au Conseil que, se conformant au decret qui supprime cette assemblée, les artistes, jaloux de veiller a la conservation des monuments des arts, se reuniront en société populaire et publique, sous la dénomination de Société Républicaine des Arts.

« Le Conseil applaudit aux vues de ces citoyens et leur donne acte de leur déclaration. »

Plus tard, le 3 germinal, Sergent demande à être reçu en qualité de membre de la nouvelle société. Il explique alors les motifs qui l'en ont tenu éloigné jusque-là. « Ce fut moi, dit-il, qui vous appris que le décret qui constitue la Commune des arts était rapporté ; je vous proposois de vous retablir sous le titre de la Société Populaire des arts; la malveillance s'etoit plu à répandre que je voulois être le meneur de cette Société; je crus alors, pour vous et pour moi, qu'il étoit utile de m'abstenir d'assister à vos Seances ; maintenant que vous même vous vous êtes donné l'energie qui convient, il est temps que je vienne partager vos travaux ; je rentre dans votre sein avec joie, et je viens m'unir à vous pour contribuer a donner aux Arts l'impulsion convenable au plus grand intérêt de la République. »

La Commune des Arts avait donc été détruite

pour son caractère académique, accusation contre quoi s'était élevé Sergent lui-même. La Société Populaire et Républicaine des Arts, si elle voulait durer, devait, avant toutes choses, éviter l'écueil où avait sombré la Commune. Celle-ci était fermée, comme une Académie : la Société Populaire et Républicaine allait s'ouvrir à tous, jusqu'au jour où, à son tour, elle disparaîtra pour avoir accueilli trop de monde. On n'y reçoit pas seulement les professionnels des arts « qui ont pour base le dessin », mais, sans distinction d'aucune sorte, quiconque se présente est admis à siéger dans la salle du Laocoon, de la ci-devant Académie. La Commune des Arts pouvait, à la rigueur, passer pour un corps académique. Il n'en est pas de même de la Société Populaire et Républicaine.

La première discussion sérieuse de la société traite de l'admission des femmes : on décide de leur fermer la porte parce qu'elles sont « différentes des hommes sous tous les rapports ». La Société « ayant pour but la culture des arts et non la politique », et la loi interdisant, par surcroît, aux femmes de s'assembler et de délibérer sur aucun objet, les admettre serait aller contre la loi. « Un membre cite la Société des Jacobins où il y a une citoyenne admise ; mais un autre membre, sans avoir égard a cette exception, dit que chez des republicains les femmes doivent absolument renoncer aux travaux destinés aux hommes. Il convient cependant que pour sa propre satisfaction, il aurait beaucoup de plaisir a vivre avec une femme qui auroit des talents dans les arts, mais que ce seroit agir contre les loix de la nature. Chez les

peuples sauvages, dit-il, qui par consequent se rapprochent le plus de la nature, voit-on des femmes faire l'ouvrage des hommes ? Il pense que c'est par ce qu'une femme célèbre, la citoyenne le Brun, a montré de grands talens dans la peinture, qu'une foule d'autres on voulu s'occuper de la peinture tandis qu'elles ne devroient s'occuper qu'à broder des ceinturons et des bonnets de polices.

« On propose de n'admettre que les citoyennes qui seroient reconnues pour avoir des talens et des mœurs. » Enfin les sociétés populaires verraient d'un mauvais œil l'admission des femmes et « cela feroit perdre l'affiliation à la Société ».

Lorsque Debucour exécute son calendrier républicain, la Société s'y intéresse. Elle participe à la fête de la Convention en l'honneur de la reprise de Toulon. Elle a la préoccupation de ne pas être isolée : elle demande à s'affilier à la Société des Jacobins, elle félicite la Convention des sages et grandes mesures qu'elle prend pour faire triompher la République, et, le 9 nivôse, elle décide qu'elle ajoutera à son titre de populaire celui de républicaine. Tous les procès-verbaux précédents sont rectifiés dans ce sens. Elle ne veut pas des éloges d'un de ses affiliés, Chamoulaud, personnage excentrique et ridicule, disant que les éloges « semblent toujours exagerés à un homme libre ». Ce Chamoulaud est un instant secrétaire de la Société : ses procès-verbaux portent la trace d'une sénilité avancée, aussi est-il souvent bousculé par ses camarades, jusqu'à ce qu'il quitte la Société où il était entré sans aucun titre, et où il avait trouvé cependant le moyen de jouer un rôle.

Derrière tout cela passe l'ombre de David. On ne parle plus de Sergent, qui fut assez volontiers l'homme de la Commune des Arts, mais David est ici le maître absolu, et toutes les manifestations de civisme de la Société Populaire, c'est lui qui les suggère. D'ailleurs on s'adresse constamment à David, et lorsque Regnault, qui paraît avoir boudé un temps la Société, vient prendre séance, on lance contre lui je ne sais quelles *inculpations* qui tendent à l'obliger à s'humilier devant David. On exige qu'il se procure un certificat de civisme, et qu'il écrive à David, dont la réponse fera loi pour la Société Populaire et Républicaine.

Nous sommes à l'heure des dénonciations. La seule séance du 26 nivôse en compte deux. La moindre est celle d'un membre qui « fait une denonciation contre le nommé Gonor, espece de charlatan se disant peintre en miniature et phisionomiste, lequel vient d'annoncer effrontement dans les petites affiches, *qu'il est parvenu par de nouveaux principes à donner la plus haute perfection de ressemblance; que les personnes surtout qui n'ont jamais pu parvenir a avoir leurs portraits ressemblans pourront s'adresser chez lui avec confiance,* etc. Il demeure sous les arcades du Palais Égalité n° 33. L'assemblée arrête qu'il sera fait mention de cette dénonciation au procès verbal et que son comité de présentation aura la liste des intriguans de cette espèce pour les reconnaître, s'ils venoient s'y présenter pour être reçu de la société ».

La plus grave des dénonciations est celle qui pèse sur la mémoire de Wicar, et dont il ne se lavera pas de sitôt. Elle est connue, mais non dans ses

détails, les premiers procès-verbaux de la Société Populaire et Républicaine qui en font mention n'ayant pas été publiés. C'est ce même 26 nivôse qu'il en est question pour la première fois. Il faut citer intégralement :

« Un membre annonce à l'Assemblée que des artistes arrivés nouvellement d'Italie ont quelque chose d'interresant à communiquer à l'assemblée. Le président les invitent à prendre la parolle, et comme l'orateur de cette députation, le c^en^ Wicar ainsi que le c^en^ Devoge est auteur de l'un des deux dessins fait d'après les tableaux de Pelletier et Marat de David, les dessins viennent d'être favorablement accueillis de la Convention, et qu'un membre venait à l'instant même de demander que ce fait fut consigné au procès-verbal, le président le félicite au nom de l'assemblée. L'objet de la démarche que font les artistes auprès de la Société est un rapport sur la conduite infâme de plusieurs artistes indignes du nom français, actuellement en Italie, et particulierement une dénonciation contre Xavier Fabre, peintre, qui a trahi lâchement sa patrie en jurant d'être l'esclave de Louis XVII, et contre Corneil, sculpteur. Après avoir exprimé dans ce rapport leur indignation, ils engagent la Societé à la partager et à s'unir à eux pour demander : 1° que le prix de Xavier Fabre, sujet de Louis XVII soit arraché des salles de l'école souillée de la ci-devant académie, qu'il soit immédiatement traîné au pied de l'arbre de la Liberté où il sera mutilé par chacun des membres de la Société, et que les debris soient brûlées et leurs cendres jettées au vent au cris mille fois répettés de vive la République.

2° Qu'il soit nommé quatre commissaires pris dans le sein de la Société et envoyés à toutes les sections pour les instruire du fait et leur communiquer l'arrêté en demandant leur adhésion et leur réunion pour obtenir de la Convention Nationale une prompte execution de cette vangeance due à la République et aux arts. 3° Que ceux des artistes qui auront été reconnus par les bons patriotes comme intimement liés avec les aristocrates contre-revolutionnaires ci-dessus nommés soyent regardés comme suspects et déclarés incapables de remplir aucun emploi dans la République. 4° Que comme il est constant que le nommé Gauffier continu à rester à Florence attendu qu'il est peintre en titre de l'infâme lord Hervei, ministre d'Engleterre, et protégé par le soi-disant Prince Auguste, l'ennemi le plus acharné contre la France, et ses rapports avec l'aristocratie Cardinalesque de Bernis ; le tableau du prix de Gauffier soit descendu ou qu'il soit tourné vers la muraille dans la même place qu'il occupe, jusqu'à ce qu'il soit bien constaté qu'il a prêté le serment ordonné par le nouvel Édit du grand Duc. 5° Que comme le nommé Desmarais est émigré à Pise et intimement lié avec Tierce peintre, également émigré à Livourne, et dont les fils portent la cocarde blanche ; et que ce Desmarais etoit intimement lié avec Corneil, Fabre, Gagnereaux l'aîné, Gauffier et plusieurs autres dont ils peuvent donner les noms ; que plusieurs artistes au dehors semblent balancer entre l'émigration et la rentrée dans leur patrie ; ils demandent pour fixer leur irrésolution qu'il soit accordé deux mois aux artistes seulement qui sont en pays ennemis et qui ne sont que suspects, aprés

lequel tems ils seront regardés comme émigrés et mis hors de la loi. 6e Enfin ils demandent que les noms des traître émigrés soient envoyés a leur département respectif pour y être inscrits sur la liste des émigrés. Les artistes au nom desquels le rapport du cen Wicar est fait sont les citoyens Laffitte, Meynier, Gois fils, Michalon, Dandrillon, Moinet, Varon, Debure, Gérard et Bidan fils, la plûpart pensionnaires de la République.

« Après la lecture de ce rapport il s'engage une discussion très vive entre les membres de l'assemblée ; les uns adoptent en partie les demandes qui en sont l'objet ; d'autres ne les approuvent point du tout, mais le plus grand nombre animé d'un zele patriotique les approuvent toutes et veulent de plus que les tableaux de reception des artistes émigrés Doyen, Ménageot et autres soient aussi brûlés. On propose qu'il soit incessament fait une petition sur cet objet mais généralisé. Cette proposition parroit satisfaire l'assemblée, lorsqu'un de ses membres s'y oppose, alléguant que la loi pour les traîtres est faite, et que d'ailleurs des artistes ne doivent pas demander la destruction des ouvrages de ceux qui leur sont superieurs en talent; mais plusieurs autres membres, n'écoutant que leur patriotisme, se levent spontanement et viennent au bureau pour y signer leur vœu en demandant l'appel nominal.

« A cet enthousiasme succède un instant de calme, et l'assemblée arrête qu'elle fera une pétition sur cet objet. Elle nomme sur le champ six commissaires pour la rédiger qui sont les citoyens Espercieux, Destournelle, Balzac, Chaudet, Désoria et Bienaimé, en leur adjoignant le cen Wicar. »

Le 29 nivôse, « on propose d'admettre au nombre des membres de la Société les artistes nouvellement arrivés d'Italie que leur patriotisme ramene au sein de leur patrie, tandis que d'autres l'abandonnent et la trahissent et qu'a leur égard il y ait une exception au mode d'admission, qui les dispense des cartes civiques qu'ils ne peuvent avoir au terme de la loi qu'après six mois de résidence, en les engageant néanmoins a obtenir de leur section la faveur accordée a l'un d'eux, qui vient d'en obtenir une par cela seul qu'il a mieux aimé être le deffenseur que l'ennemi de sa patrie. Cette proposition est vivement appuyée par plusieurs membres ; d'autres sans la combattre demande que la Société appuye ces artistes auprès de leurs section pour l'obtention de leur carte civique, attendu que la loi à cet egard a été faite lors que ces artistes étoient en pays étranger et qu'il doit y avoir une exception en leur faveur puisqu'ils sont connus pour de bons patriotes. L'assemblée ajourne et renvoie cette proposition à son comité d'organisation. »

On revient à l'affaire Wicar, qui est assez vivement discutée.

« L'un des commissaires chargés de la rédaction d'une pétition sur la demande précedemment faite par les artistes nouvellement arrivés d'Italie, fait un rapport sur cet objet dans lequel il develope les motifs qui les ont dirigés. Après l'examen des pieces qui ont servi de base à la dénonciation. Ils pensent que *la Société ne pourroït sans partager les crimes des dénoncés ne pas appuyer la pétition de ses frères artistes*, et n'ayant pas vu les faits, ils se bornent à demander qu'elle les accompagne à la

barre pour demander que le Comité de Salut public examine les faits, approuvant d'ailleurs la destruction des ouvrages énoncés dans la dénonciation, en les livrant aux flammes ainsi que les tableaux de Doyen Menageot et autres artistes émigrés ; le portrait d'Angiviller est un mauvais bas relief représantant les arts prosternés devant un despote corrompu. »

Un membre s'oppose à cet acte de vandalisme inutile. Le fait que les accusés sont à deux cents lieues de Paris plaide en faveur de la modération. Où sont les preuves de leurs crimes ? Et, quand même on les aurait, pourquoi détruire des œuvres qui n'y sont pour rien ? Sur qui l'action de brûler ces tableaux fera-t-elle impression ? Sur le peuple ? On dira donc au peuple que ces tableaux furent l'œuvre d'un traître et que la République ne veut rien « qui nous rappelle de pareils monstres ? » Le *membre* en question a dit autre chose, mais cette autre chose on a ordonné sa suppression du procès-verbal, et en effet, les lignes qui suivent ont été biffées avec soin, pas assez pourtant pour nous empêcher de les déchiffrer. Voici ce qu'on n'a pas voulu laisser à la postérité : « Mais que demain, je suppose, l'auteur des tableaux de Marat et Lepelletier vienne a oublyer les devoirs envers la patrie, et à se soustraire à la vengeance nationale, vous verriez le peuple venir vous demander l'autodafé de ses ouvrages, et vous ne pourriez le lui refuser puisque vous lui auriez vous-même donné l'exemple. L'on me répondra que les tableaux de Fabre et de Gauffier ne sont pas de bons tableaux, cela se peut : mais le peuple ne regarde pas cela. Il regardera

que votre intention en brulant leurs tableaux a été de détruire leur souvenir, et il faudra en faire de même ».

Soupçonner David, quel crime! Et pourtant il ne fallut pas plus de six mois pour que « l'auteur des tableaux de Marat et Lepelletier » fût arrêté sur cette accusation qu'il avait « oublié ses devoirs envers la patrie ». Quoi qu'il en soit, on décide qu'une pétition sera rédigée et remise au comité de Salut public.

L'affaire Wicar revient encore dans les séances des 6, 9 et 13 pluviôse, et le secrétaire Chamoulaud constate que l'assemblée « manifeste de tems en tems les sentiments de la plus vive indignation ». Il n'empêche, que le 16 pluviôse, la Société fut de nouveau appelée à discuter la pétition du 29 nivôse, plusieurs membres tenant à se dégager d'un acte qu'ils jugent avec sévérité :

« L'assemblée témoignant que les signatures des citoyens porteront sur cette dernière partie, et quant à la dénonciation, que la responsabilité pésera seulement sur les citoyens signataires de la dénonciation, adopte définitivement la rédaction de la pétition.

« Arrête en outre que les avis se trouvant partagés sur le fonds de cette pétition, qui réunit plusieurs objets, il sera libre à chaque membre d'accorder ou de refuser sa signature, sans que l'acte de refus puisse faire naitre aucun soupçon contre le civisme. »

Les dénonciations ne sont pas rares. Dans la séance du tridi de la 2e décade de pluviôse, c'est au tour de Lebrun, qu'on accuse d'avoir écrit une brochure contre les artistes, et à qui l'on impute à

crime une seconde brochure, cette fois écrite pour la justification de la citoyenne Vigée Le Brun. Le même jour on signale les *Petites Affiches,* qui annoncent un abrégé de l'Histoire naturelle en figures destiné à la jeunesse. Balzac et Dauvergne sont délégués pour porter au Comité d'Instruction publique le vœu qu'on interdise ce livre « comme contraire aux principes ». Le 23 pluviôse on s'en prend à Petit-Couperay, « dénoncé pour avoir été désarmé. » Fort heureusement Petit-Couperay se justifie grâce à des « attestations d'un civisme pur... L'assemblée satisfaite de trouver cet artiste innocent l'admet au nombre de ses membres au milieu des applaudissemens. »

Mais une proposition est écartée qui soumettait à la censure le dénonciateur. On décide qu'à l'avenir toute dénonciation devra être accompagnée de pièces probantes. Dans la même séance, Bienaimé lit un mémoire où il se plaint des calomnies dirigées contre lui, et le rédacteur du procès-verbal dit que les applaudissements témoignent que « les nuages qui ont pu obscurcir l'opinion de quelques citoyens sur son compte ne sont pas parvenus » jusqu'à la Société. Il n'empêche que le même jour, et le 29 pluviôse également, les mouleurs dénoncent à la Société les « brigandages qui se commettent dans leur partie. » Le 6 germinal, Petitot, sculpteur, étant arrêté, on veut rayer son nom comme suspect. Il est vrai que des commissaires se sont informés, et qu'ils vont lui décerner un certificat de civisme : le 9 germinal l'assemblée y applaudit pour réparer son erreur et pour prouver le « désir bien prononcé qu'elle a de ne trouver que des innocens et de bons

patriotes dans les membres qui la composent ». Son affaire se gâte, semble-t-il, et la Société envoie une délégation au comité de Sûreté générale, et vers David qui les tance vivement. Comme « camarade » il verra, mais pas comme représentant. La Société n'est pas une société « constituée » : elle n'a pas le droit d'envoyer des délégations, et David le lui dit pour qu'elle n'en ignore point, et pour qu'elle se rende bien compte qu'elle est à sa merci.

A qui le tour maintenant d'être dénoncé ? Wicar va s'en charger. Cette fois, c'est aux « ouvrages d'une obsénité révoltante pour les mœurs républicaines, lesquels obsénité salissent les murs de la République ». Il faut proscrire ces ouvrages, il faut les brûler au pied de l'arbre de la Liberté. Wicar, Petit-Couperay, Bosio et Lesueur sont chargés d'une mission à ce sujet. Sergent s'en mêle, tout le monde parle à la fois, on incrimine les artistes, et Boilly vient modestement s'expliquer à la barre de la Société. Il dit qu'il « a abjuré ses anciennes erreurs » et la preuve, c'est qu'il va se mettre en mesure de demander son admission à la Société Populaire et Républicaine des Arts.

Entre temps, on rappelle le rôle néfaste des anciens académiciens, qui ne voulaient pas que le peuple s'élevât jusqu'à eux ; on constate que le premier concours arrêté par la Convention est celui de la statue de J.-J. Rousseau, et on insiste pour que tous les travaux soient donnés dans les mêmes conditions, ce qui est indispensable pour que l'intrigue ne triomphe pas, comme aux mauvais jours de l'Académie. Sergent, Wicar, Détournelle interviennent en faveur d'une réforme du costume, en commen-

çant par le costume militaire, et plusieurs séances sont consacrées à cette discussion. Lebrun, au grand scandale de quelques-uns, fait l'éloge de l'art flamand et se plaint de l'abandon où le laisse le Conservatoire du Museum, ce qui oblige Bonvoisin à expliquer qu'on a voulu d'abord mettre en évidence la « majesté de l'école italienne ». Mais comme il parle d'un ton méprisant des peintres de genre ! On ne les aime pas, à la Société Populaire et Républicaine des Arts. Wicar surtout leur a voué une haine mortelle. Ne demandait-il pas pour eux la guillotine ?[1] Aussi, quand les peintres de fleurs et de genre réclament leur part des travaux de la Convention, on leur répond que ce sont des artistes de « pure fantaisie » et que les encouragements de la Nation ne doivent être réservés qu'à « ceux qui, par leur crayon et les sujets qu'ils représentent, peuvent affirmer notre Révolution en propageant les belles actions et enfin toutes les vertus ». On devine David ici et son porte-parole Wicar, lequel, après avoir souhaité qu'on allât solennellement féliciter la Convention pour son énergie, fait décider, malgré Détournelle, qu'on ira seulement avec les sections. Ce qui valut à Wicar cette insinuation, dans le *Journal* de Détournelle, qu'il n'avait changé d'opinion si promptement que parce qu'il avait été prendre le mot d'ordre chez David.

Le 6 floréal, David vient lui-même, faveur de plus en plus rare, à la Société Populaire et Républicaine des Arts. Il apporte les arrêtés du comité de Salut public, qui donnent satisfaction aux vœux des

1. *Le peintre Louis David*, par J.-L.-Jules David, p. 268.

artistes : les monuments que la République veut élever « pour marquer sa puissance et encourager les arts, qui doivent transmettre à la postérité les trait sublime de la Révolution » sont mis au concours. « L'assemblée reçoit avec transports les heureuses nouvelles que David lui annonce. Un membre en exprimant l'impression que fait cette bonne nouvelle sur le cœur des artiste qui voyent en un moment tous leurs vœux remplis demande que le president donne l'acolade fraternelle a David au nom de toute la Societe. David et Bousquet se precipite dans les bras l'un de l'autre, aux millieux de la salle et des applaudissement de tous les citoyens. »

V

Au cours de la séance du 3 prairial an II, la Société Populaire et Républicaine décide de modifier son titre. Elle devient simplement Société Républicaine. Elle ne change pas absolument son esprit, et on voit que le premier acte du président est pour interpeller les membres de la Société afin de savoir s'il n'y aurait aucun reproche à faire à quelqu'un d'entre eux. Cependant on va se montrer plus sévère quant aux conditions d'accès, et il ne suffira plus d'une carte de Société Populaire quelconque ponr être admis à délibérer. Les concours sont toujours le souci dominant, si bien que toute proposition de restriction à ce principe est écartée. Ainsi on a biflé dans le procès-verbal du 10 prairial une phrase typique où un membre avait osé demander que « le Comité de salut public examine

dans sa sagesse si, pour la gloire des arts, il seroit utile de moins les multiplier ».

La Société Républicaine est, elle aussi, pour la réforme du costume préconisée par David, et on y voit le citoyen Leclerc présenter un mémoire qu'accompagnent des dessins sur l'origine du costume français. A quoi bon discuter, déclare un des sociétaires, puisqu'en ce moment même on exécute celui que le génie de David a créé ?

La dénonciation de Wicar contre les ouvrages licencieux revient devant la Société. On y est, d'ailleurs, à peu près unanime à souhaiter la disparition des œuvres purement libertines, mais Détournelle et Guyot craignent que les hommes de police à qui la tâche a été confiée de les détruire n'aient la main un peu lourde. On les charge donc d'y veiller, la Société s'en rapportant, au surplus, à l'amour des arts qui doit animer l'administration de la police !

S'il est un reproche qu'on puisse adresser à la Société Républicaine des Arts, ce n'est pas de rester inactive. Elle prend souci de tout : elle maudit les restaurateurs de tableaux et s'élève contre les intrigants, elle préconise l'embellissement de Paris et déclare que les projets « d'avenue à la place de l'Opéra » sont inconvenants. On en appellera à David, avant d'en appeler au comité de Salut public, et si David approuve on rédigera une adresse. Il faut que Paris ait de la beauté dans tous ses quartiers, et il est indigne de Paris qu'on puisse y voir des quartiers pauvres : tous ont un droit égal à se parer de monuments artistiques, et la salubrité, comme l'aisance, doivent régner dans toute la ville.

Voilà ce qu'il faut aller dire à David d'abord, et au comité de Salut public ensuite.

Plus que jamais David règne en souverain incontesté sur l'art. C'est, quoi qu'on en ait dit, une véritable dictature qu'il exerce, mais une dictature dont on aurait tort de se plaindre. Dans le débordement des passions, elle imposa une sorte de discipline salutaire. La Société Républicaine est tout entière avec David, dont elle suit les moindres indications. Le 29 messidor, elle prend connaissance du rapport de David sur la fête en l'honneur de Viala et de Barra, cette fête fameuse qui devait provoquer la tourmente thermidorienne. Retenons cette date du 29 messidor : à partir de ce jour, il ne sera plus jamais question de David dans les procès-verbaux de la Société Républicaine. Dix jours plus tard, en effet, c'est le 9 thermidor, qui amène avec lui la chute de David, accusé d'avoir crié trop haut qu'il boirait la ciguë avec son ami Robespierre. David se défendra et il ne boira pas la ciguë puisque, aussi bien, il jettera Robespierre pardessus bord, non sans lâcheté. Mais son rôle actif est fini pour quelques années, et il ne faudra pas moins que Brumaire et la proclamation de l'Empire pour redonner à David la première place qui est la sienne au premier rang.

Nos *Procès-Verbaux* se présentent avec une lacune de deux mois : thermidor et fructidor de l'an II manquent. C'est plus que fâcheux, car nous sommes privés de la présidence de Détournelle, qui ne fut jamais l'ami de David, ce qui permet de penser, sans calomnie, qu'il dut donner sans doute parfois aux débats une physionomie d'un certain ordre. Nous

savons cependant qu'on expulsa Wicar de la Société Républicaine, ce qui ne surprendra pas, étant donnée l'amitié qui le liait à David. Lesueur fut également rayé de la liste des sociétaires à la même époque, et nous en trouvons la preuve dans les procès-verbaux qui nous sont parvenus.

Débarrassée de son tyran, la Société Républicaine, qui discute sur les arts en général, s'assagit de plus en plus : la réaction thermidorienne produit son effet. Elle réclame des pensions pour les veuves des artistes, elle félicite Grégoire et la Convention, elle vote adresses sur adresses, décide de recevoir les femmes artistes, reprend sa discussion sur le costume français, déclare que l'allégorie est utile à l'éducation artistique du peuple, etc., et enfin demande à Sergent, qui est là, si David n'y est plus, de défendre les intérêts des artistes au Comité d'Instruction publique.

Le Muséum des Arts ayant été réorganisé par la Convention, un membre de la Société Républicaine, qui se rend très bien compte de tout le parti qu'on en peut tirer pour l'éducation artistique, propose qu'on s'y rende en corps, une ou plusieurs fois par décade, pour y discuter sur les ouvrages des anciens, analyser leurs beautés — comme leurs défauts — et il demande que le public soit convié à ces conférences. L'idée a été reprise depuis. Alors, elle fut repoussée. De nouveau, la question des actes de vandalisme est soulevée par Bienaimé et par Dufourny avec une singulière énergie. Par là, à coup sûr, les artistes révolutionnaires ont montré, de 1793 à 1795, un grand bon sens, et il est juste

de constater que, à quelques exceptions près, ils eurent à cœur de s'élever contre les destructions criminelles des œuvres d'art de toute nature.

La Société Républicaine, *persona grata* auprès des pouvoirs publics, dresse la liste des artistes auxquels une récompense nationale doit être attribuée. Au vrai, cette récompense est un encouragement, pour ne pas dire un secours, — encore que le mot fût prononcé, — dont le besoin devait se faire sentir d'autant plus que l'heure n'était pas aux commandes particulières, ni même beaucoup aux commandes officielles. Le comité d'Instruction publique est en rapports constants avec elle et il décide même qu'il consultera toujours celle-ci « sur tous les objets qui auront quelques rapports avec les arts ».

Plusieurs séances sont consacrées à l'examen des titres des artistes à être secourus par la Convention. Le 12 pluviôse an III, on lit une lettre de Sébastien Chardin, sculpteur, qui recommande Millot, ancien prix de Rome. Dans cette même séance du 12 pluviôse naît un incident qui n'est pas sans intérêt pour l'histoire de l'art. Quelqu'un fait observer qu'il serait temps de reconstituer la bibliothèque de la ci-devant Académie d'Architecture. Un membre « observe qu'il ignore si lors de la suppression des académies cette bibliothèque a été pillée et dévastée ; mais il assure qu'outre beaucoup de livres élémentaires d'architecture il devoit s'y trouver des projets de différens maîtres, de plus tous les projets qui ont remporté les grands prix, et les médailles de mois, de même que les restaurations de monumens antiques faites et envoyées par les

pensionnaires que la nation francaise entretenoit en Italie. L'énoncé de ces differens objets en fait voir l'extrême importance.

« Un membre croit que quelques uns des auteurs a la cloture des académies ont retiré leurs productions. On demande qu'ils soient invités a les rapporter, qu'ils ne peuvent les retenir sans se rendre coupables de dilapidation.

« On remarque que sans doute ils ne l'ont pas dû faire sans aucune autorisation et que plusieurs ont laissé des reçus de ce qu'ils emportoient.

« D'une part on donne a entendre que si cet enlèvement a eu lieu, ce n'est point une dilapidation, mais une mesure de sureté pour mettre a couvert des dessins importans, qui aux yeux de l'ignorance auroient pu être détruits comme papiers inutiles : peut être aussi, ajoute-t-on, est ce un mouvement de modestie de la part des auteurs, qui les a portés a retirer de la publicité des ouvrages qu'ils ne trouvoient pas assez forts pour leur réputation.

« Un membre demande que cette discussion soit ajournée a la prochaine séance pour obtenir de plus amples renseignemens. On veut savoir surtout si les tableaux, bas reliefs et projets qui ont remporté des prix appartenoient aux académies qui les avoient couronnés, avant d'accuser de dilapidation les artistes qui ont remporté leurs productions.

« On adopte la proposition de nommer deux commissaires pour présenter un rapport, dans lequel ils préciseront les objets qui appartenoient a la ci devant académie d'architecture, les certitudes qu'ils auront acquises sur les droits qu'elle y avoit, et les

moyens de faire rentrer ce qui en auroit été détourné.

« La Société nomme commissaires a cet effet les citoyens Villers et Bienaimé. Sur une observation que la Commission des travaux publics a dù s'emparer de tous les objets qui se seroient trouvés lors de l'apposition des scellés dans les salles de la dite académie, ce qui paroitroit rendre cette démarche inutile, la Société maintient son arreté, et les fonctions de ces deux commissaires qu'elle vient de nommer, persuadée que cette démarche est essentielle pour empêcher que cette suite d'ouvrages précieux et intéressans ne soit divisée, et envoyée partiellement a des ecoles nationales particulières, ce qui porteroit un grand préjudice a l'instruction publique en ce qui concerne l'architecture. »

Le 18 pluviôse, la Société Républicaine entend le rapport des commissaires, qui ne paraît pas très concluant. Voici ce que dit le procès-verbal :

« Au sujet des objets composans la bibliothèque de la ci-devant académie d'architecture, un membre expose a la Société que lors de la suppression des académies, la Commission temporaire des arts fut chargée d'apposer les scellés sur tout ce qui se trouva dans les différens emplacemens qu'elles occupoient, que le citoyen Gilbert inventoria tous les objets appartenans a la cidevant académie d'architecture ; qu'il y eût un second examen fait par le citoyen David Le Roi, et qu'enfin tous les objets trouvés dans les ci-devant académies furent inventoriés comme proprietés nationales.

« On annonce qu'en vertu d'un arreté de la Commission des travaux publics le citoyen David Le

Roi a fait remise a cette commission de tous les susdicts effects.

« Un des commissaires nommés par la Société pour prendre des renseignements a ce sujet donne avis qu'il s'est transporté avec son collègue a la Commission des travaux publics, ou le citoyen Rondelet leur a déclaré que tous ces objets n'y avoient été apportés que comme dans un dépot national provisoire, qu'ils paroissoient destinés a l'instruction de l'école centrale. Que loin d'en vouloir priver le public, on avoit au contraire intention de les exposer tous, afin que les artistes pûssent émettre leur opinion sur chacun de ces objets et les apprécier comme dans une sorte de concours. »

La séance du 22 pluviôse est marquée par la fin d'un incident, que Vignon avait soulevé contre Bienaimé et Allais. La Société décide qu'elle donnera à ceux-ci une marque particulière d'estime : ils ont bien mérité des artistes et de l'art en faisant connaître les « dilapidations » des Vandales, et Vignon en sera pour ses réclamations.

Ce jour-là, la Société est décidément en veine d'énergie. Comme on constate que le buste de Marat a disparu de la salle des séances, — depuis quand ? Peut-être depuis Thermidor ? — on proteste, disant qu'il n'aurait dû être enlevé que sur un arrêté de la Société. Un membre, qu'on ne nomme pas, répond qu'il l'a retiré en vertu du décret de la Convention. Il n'importe. Le buste est réclamé par les artistes. On va le chercher, et, solennellement, il est brisé séance tenante.

Il faut constater que la chose ne porta pas bonheur à la Société Républicaine des Arts. Cet

acte de civisme, — c'en fut un, au même titre que naguère la glorification quotidienne de Marat, — ne lui valut même pas de rester dans les bonnes grâces du Comité d'Instruction publique et de la Convention. Les artistes, petit à petit, se détachent de la Société et ils n'y viennent plus en très grand nombre. On en fait l'amère constatation. Le 22 ventôse, le temps est affreux, et, ce jour-là, la salle du Laocoon est vide, ou peu s'en faut. On n'y voit ni le président ni le secrétaire de la Société, demeurés au coin de leur feu. Combien sont là? Détournelle, qui a rédigé une manière de procès-verbal, dit qu'on a « deliberé néanmoins qu'on ferait part a la prochaine assemblée de l'intention que quelques membres ont manifestée qui est : que dans le cas de quelque evenement semblable les artistes qui seraient réunis dans le lieu des seances on continuerait a discuter les intérêts des arts, afin d'attester à la posterité du zèle que artistes ont mis aux progrès des arts et des sciences malgré tous les obstacles possibles ».

La vérité est que la Société Républicaine des Arts se meurt. La Révolution touche à sa fin et on voit déjà poindre, comme on disait avant Thermidor, l'hydre académique, l'Institut, qui va ressusciter les vieilles Académies. Les artistes de la Société Républicaine sentent le besoin d'élargir leur base d'action, sous peine de mort prochaine. On a créé différents organes qui n'ont pas donné, au regard des artistes, des résultats appréciables, tels la commission d'Instruction, le Conservatoire et la commission temporaire des Arts, « autant de pouvoirs, dit un passage biffé des procès-verbaux, qui ne

paraissent pas remplir le but ». Ce but, c'est celui de l'éducation artistique. Pourquoi la Société ne s'y attacherait-elle pas? Mais il faudrait réunir *tous* les artistes, et c'est à la Convention qu'il appartient de provoquer une assemblée générale de cette nature. Cela signifie surtout, apparemment, que les membres de la Société Républicaine éprouvent le besoin d'attirer les anciens académiciens, ou d'aller à eux. Détournelle est officiellement délégué à l'étude de la question. Garnier lui est adjoint. La Société voudrait qu'à l'avenir on n'admît pas de « gens sans talent, qui osaient se dire artistes », comme on l'a fait jusque-là, ce qui lui a valu de descendre assez bas dans l'estime publique, et un rapport de Garnier demande expressément au Comité d'Instruction « la réunion de tous les artistes ». Ce rapport évoque la Terreur qui opprimait ceux-ci avant le 9 thermidor, et notamment la dénonciation Wicar, et Garnier rappelle que la Société Républicaine demanda la mise en liberté des artistes, au moment de la réaction thermidorienne.

Puis, on revient aux propositions de secours à faire au comité d'Instruction, et on constate que Houdon a été oublié : « Un membre observe que des representant du peuple ont remarqué que Houdon n'etoit pas sur la liste quil invitoit la Société a ly joindre. » Cette proposition n'a pas de suite, la discussion se prolonge à ce sujet, « plusieurs membre témoignent leur sentiment sur la maniere dont on distribue les recompenses, ou s'apperçoit sur ces listes qu'il y a des hommes recompensé qui n'en ont nullement besoin, un membre depeint la maniere dont les choses se font dans les comités, que le riche obtient

souvent plus que le pauvre, parce qu'il rougit moins de demander que celui qui est dans l'indigence, il ajoute qu'il n'est pas nouveau de voir des artistes qui pourroit se passer des secours de la republique oser faire des demarches impudente, et qu'au contraire celui qui a le droit de dire j'ai travaillé pour mon pays je suis pauvre j'ai des droits à la reconnoissance national aime mieux végéter et rougit de faire les moindres avances, il dit que les intrigant existe toujours quil scavent souvrir le passage des faveurs, en fesant a propos quelques cadots qui engagent a les servir, il voudroit donc que la Societé porta une lettre au comité ou l'on eut soin de metre en note ceux qui n'auroit besoin que d'une mention honorable sans recompense pécuniaire. Que par ce moyen le riche n'auroit que l'honneur qui lui est du sans ravir le secours du aux indigents. Quelques membres se plaignent de l'indifference du jury pour porter sur la liste ou regeter ceux qui etoit convenable de secourir, 2 membres du jury presents donne les explications les plus satisfaisantes a ce sujet et observent quils nont nullement influencé le choix de la liste, que plusieurs des membres on vu avec surprise que Machi et d'autres artistes recommandable etoient oubliés, on arrete que 8 comissaires seront nommés pour faire une liste de tous les artistes qui doivent etre mentionés honorablement, avec designation particuliere de ceux qui ont besoin de secours de la nation. Ces comisaires sont Beljambe, Sergent, Allais, Bienaimé, Spercieux, Petitot, Garnier, Le Brun. »

Le 2 floréal, on se demande pourquoi la Société Républicaine ne se ferait pas déclarer « corps cons-

titué », ce qui soulève l'indignation d'un membre qui voit là le germe d'une nouvelle Académie. Le même explique que si la Société a été privée de l'adhésion de beaucoup d'académiciens, c'est parce qu'on avait admis des jeunes gens à la tête exaltée et à la voix vibrante, qui « violentaient » les délibérations. Il ne veut pas d'une Académie, mais il souhaite qu'on attire les académiciens. Il faut citer le procès-verbal : le membre dit « qu'il etoit temps que tous les artistes ne fassent plus quune Societé ou les rivalités les jalousies les sistemes se confondent et saneantissent devant l'intérêt generale il avance que les cidevants académiciens sont la plus part ceux qui ont formé les artistes les plus celebres qui existent actuellement que sous le titre de reconnoissance on doit chercher a se reunir avec eux. Il developpe la motion sous les rapport d'interet, de réunion de fraternité qui doit exister chez les artistes en general, l'assemblé applaudit au discours, et elle arrete quil sera faite une invitation particuliere aux artistes de la cidevant academie pour quil partage les travaux de la Société ».

Des discussions assez confuses s'élèvent dans la séance du 8 floréal, qui sont reprises le 12 et le 28 floréal. Entre ces trois dates, il y a évidemment des lacunes dans nos procès-verbaux, qui se terminent là. Mais il n'importe. Il apparaît très nettement deux points essentiels : 1° le désir de la Société de fermer la porte à quiconque n'est pas réellement un artiste; 2° son désir, plus vif encore, d'un rapprochement avec les membres des anciennes Académies. Ceux-là même qui ne tombent pas d'accord avec la majorité, là-dessus, témoignent en tout cas

de leur volonté de travailler enfin avec méthode, sur des ordres du jour très déterminés à l'avance, et de façon que l'opinion publique ne s'éloigne pas davantage d'une Société qu'elle verra alors sous son jour véritable. Et, comme nous l'avons souligné déjà à trois reprises, la première chose à faire c'est de transformer le titre de la Société, qui deviendrait de nouveau la Commune des Arts ! C'est le dernier paragraphe du dernier procès-verbal arrivé jusqu'à nous. La proposition n'est pas discutée à fond, l'assemblée n'étant pas en nombre, mais l'idée est dans l'air, et la Société Républicaine va certainement disparaître pour faire place à une nouvelle Commune des Arts.

Il ne semble pas que la création de l'Institut national, le 25 octobre 1795, ait détruit la nouvelle Commune des Arts. Nous n'avons pas les procès-verbaux de celle-ci, mais les Archives nationales nous ont révélé un « extrait des délibérations de la Société de la Commune des Arts, du 7 mars de l'an 4ème de l'aire (*sic*) française[1] », qui prouve bien que, au printemps de 1796, elle existait encore. Voici ce document :

La Société de la Commune des Arts assemblée au Louvre a arreté que des Commissaires se rendaient demain huit chez Monsieur le Ministre de Linterieur pour lui présenter ses remerciements sur Lavantage quelle a de se reunir au louvre et lui dire combien elle a éte sensible au zele avec lequel Monsieur De la Porte a Secondé les intentions de Monsieur le Ministre de

1. Arch. nat., F^{17} 1097.

Lintérieur a nommé Messieurs Chatelin, Provost, Petit-Coupray Bodson, Fache Conforme à la minute.

CHATELAIN, *Présid*[t].

FACHE, *Secrétaire*.

VI

Parvenu au bout de notre analyse des *Procès-Verbaux*, ne jugera-t-on pas qu'il y a quelque chose d'instructif et de véritablement touchant dans les efforts de cette Société d'artistes, essayant, sous divers noms et par différents systèmes, d'échapper aux vices qu'elle reproche à l'Académie royale — pour lesquels celle-ci fut abolie — et qui retombe dans des errements identiques, sans voir qu'ils tiennent à l'existence même de toute assemblée du même ordre?

A ce point de vue, l'histoire de la Commune générale des Arts et de ses succédanées, est symbolique de la Révolution elle-même, et le symbole s'impose avec une vivacité d'autant plus saisissante que l'Art est le domaine le moins facilement gouvernable à coups de votes et par les suffrages des majorités. « Le vice essentiel des Académies est d'avoir un goût dominant », affirment nos artistes révolutionnaires : voilà donc l'écueil à quoi ils cherchent à échapper. Leur souci en est attendrissant. La Commune des Arts en arrive à ne pas oser nommer des commissaires pour juger les concours et distribuer les prix, car « ce serait une petite Académie sujette à l'intrigue et à la cabale ». Il faut que la totalité des sociétaires prononce. Mais quoi!... Comment obtenir de cette foule des jugements qui aient quelque

cohérence, qui puissent dégager certaines règles générales et servir d'indication aux concurrents futurs ? Il faut d'abord voter des principes immuables. La voilà donc résolue à faire régner ce qu'elle abhorre, c'est-à-dire « un goût dominant », le goût de sa majorité. Elle n'est préservée de cette contradiction avec elle-même que par l'effroyable cacophonie de ses discussions, où, suivant les procès-verbaux, « quelques membres doués d'un organe plus imposant et d'une constance plus soutenue parviennent à lasser l'assemblée ».

Pour ces gens bien intentionnés, mais absolument ignorants des lois psychologiques, l'indépendance de l'art, qui leur est si véritablement chère, ne se trouvera que dans l'anarchie, dans cette anarchie, où, d'après l'expression si juste de Renou, « la moindre règle paraît un attentat à la liberté ».

Oui, mais alors, pourquoi maintenir une assemblée dirigeante ? Car le moindre acte de celle-ci, la sélection même qu'elle représente, créerait une hiérarchie, un pouvoir, des influences, toutes choses qui tournent vite à une pression plus ou moins directe sur l'initiative personnelle des artistes.

D'autre part, la disparition totale de toute assemblée ne peut être admise par des esprits imbus de cette idée, que le salut de l'art, comme le salut de la patrie, est dans la volonté des majorités, dans le suffrage des masses. D'ailleurs, un groupement quelconque est indispensable pour le fonctionnement de certaines institutions : concours, prix, subventions aux artistes nécessiteux. Sans compter le vœu secret de la vanité humaine, qui ne tolère pas le travail égal pour le génie, le talent ou la mé-

diocrité, sans aucune sanction de titre, de gloriole et de prééminence.

Parmi ces difficultés absolument irréductibles et entre lesquelles l'insuffisance de notre nature n'a jamais pu établir qu'une balance, la Société artistique révolutionnaire, qu'elle s'appelle d'un nom ou d'un autre, se débat en se donnant le ridicule touchant de ne pas vouloir le reconnaître.

Éviter la tyrannie en art, n'est-ce pas très simple? Il suffit de noyer l'élite qui voudrait l'exercer, dans la multitude de tout ce qui tient un pinceau ou un ébauchoir. Puisque le médiocre aura voix au chapitre comme l'homme de génie, on ne craindra plus que celui-ci n'abuse de sa puissance intellectuelle.

Alors la porte de la Société Populaire et Républicaine des Arts s'ouvre toute grande. C'est un flot indescriptible de sottises, une cohue de prétentions, des séances tumultueuses qui n'aboutissent à rien. Et, lorsque dans la lassitude universelle, quelque décision par hasard est prise, on doit reconnaître qu'elle a été arrachée à l'ahurissement de tous par la bruyante ténacité d'un seul, ou bien inspirée par la volonté occulte qui les terrorise tous, celle de David, dont on redoute l'influence politique, autant qu'on subit la maîtrise lumineuse, claire et forte, grâce à laquelle, malgré toutes les manœuvres égalitaires, il devint chef d'école. On tombe ainsi dans le piège qu'on avait voulu éviter.

Le confus idéal de la société artistique substituée à l'Académie royale se montrait en désaccord avec son existence même. Tous les travaux un peu valables de la Commune, comme de la Société Républicaine des Arts, ne furent pas autre chose que des

travaux académiques : indication d'une esthétique officielle, sujets de concours proposés, prix distribués, secours offerts, commissions élues, commandes de l'Etat sollicitées, etc. Mais toute cette besogne s'accomplissait avec le malaise et l'étonnement d'y revenir, parmi des bonnes volontés qui se cabraient devant les ornières déjà tracées, et que paralysait en outre le lourd poids mort d'une multitude prétentieuse et incapable.

En moins de cinq ans l'expérience fut accomplie. « Puisque nous ne pouvons être qu'une Académie », proclamèrent les rêveurs déçus, « rappelons les académiciens qui nous précédèrent ».

Et ainsi firent-ils. Car, éclairés par leur erreur et sincères avec eux-mêmes, ils apercevaient en toute évidence sur le domaine de l'art, ce qu'on ne devait pas découvrir de sitôt sur le domaine politique : à savoir que la tyrannie d'une foule ignorante est autrement oppressive que l'oligarchie d'une élite, et conduit fatalement, du reste, à l'autocratie.

Comme l'avait très bien prévu Renou, dans sa lettre si spirituelle : « M. David, voulant régner seul, affecte une démocratie outrée pour mettre la multitude de son côté, or la multitude des mauvais artistes est grande. » Heureusement, l'influence de David n'avait point été néfaste, parce que ce despote ne tenait au pouvoir que par amour de l'art. A cause de cela, il trouva, dans les sociétés dont il était l'âme, des sujets aveuglément dévoués. Ces hommes turbulents et chimériques, non exempts de faiblesse et de lâcheté, comme le prouve leur triste campagne de délations, gardaient au cœur la flamme sacrée. Ils surent, à certains moments, comprendre

que l'éternelle beauté est plus sacrée que les changeants concepts politiques, et, devant les injonctions gouvernementales leur enjoignant de détruire, sur les monuments publics, les emblèmes de l'ancien régime, ils élevèrent la voix pour défendre les nobles formes qui représentent l'éphémère avec des splendeurs d'infini, et restent ainsi, non le patrimoine des rois, mais celui de l'humanité.

A l'époque révolutionnaire, une telle ferveur n'était pas sans danger, ni par conséquent sans mérite. Cette attitude seule devrait assurer à nos sociétés artistiques l'attention reconnaissante de la postérité, et retenir sur nos lèvres le sourire d'ironie qu'appelle trop souvent le désordre stérile de leurs séances et la puérilité de leurs illusions.

Et voilà pourquoi, dans ces tumultueux *Procès-Verbaux*, palpite pour les amants de l'art, sous un battement de fièvre, une angoisse presque sainte : la fièvre et l'angoisse de notre génie troublé, mais toujours fier, durant les heures les plus tragiques de notre histoire nationale.

LA TOUR

AU MUSÉE DE SAINT-QUENTIN

Le Musée de La Tour, à Saint-Quentin, est mieux qu'un musée. C'est une demeure. On y va visiter l'un des plus expressifs et charmants génies du XVIIIe siècle. Il vous reçoit chez lui, dans son tranquille hôtel de province. Il y est seul. Rien ne distrait de lui.

Quelle intimité dans les trois petites salles, dont un gardien plein de dévotion ouvre les volets avec ménagement, soucieux des morsures de la lumière. Le brave homme, — il s'appelle Anatole Camus, — aura désormais une ligne dans les monographies de La Tour. Son fanatisme, discret et respectueux comme il sied, se trahit même par son silence, à l'anxiété dont il suit l'impression sur le visiteur de ces portraits, pour lui vivants comme une famille illustre dont il serait le serviteur de confiance.

Une famille : c'est bien le mot, malgré la diversité des origines, des qualités et des visages.

Tout peintre d'une forte personnalité imprime une ressemblance à ses modèles. Il enfante à nouveau les êtres qu'il représente. Il les réunit par le lien de sa paternité d'artiste. Tous ont passé par lui avant de renaître à la vie immobile que leur donne

son crayon ou son pinceau. Ils ont pris un peu de son âme.

Si cette âme est très conforme à l'esprit de son siècle, elle trouvera et notera sur chaque physionomie l'empreinte spéciale de son temps. Instinctivement elle s'attachera aux types qui portent de la façon la plus marquée ce trait général. Elle l'y soulignera encore. Et l'expression d'une époque jaillira de quelques figures, devenues symboliques tout en restant individuelles.

Est-ce le cas des pastels de La Tour? Oui, et plus peut-être que de toute autre œuvre d'artiste. C'est ce qui explique à la fois ses succès et ses déchéances momentanées. De son vivant, il fut le peintre à la mode. Les plus grandes dames, les plus hautaines, attendaient son bon plaisir pour poser devant lui. La Tour les rudoyait, sans qu'elles se rebutassent de ses impertinences. Parfois il les laissait là pour crayonner un visage de grisette ou de petite danseuse, plus significatif, à son gré, de la sensualité malicieuse et pimpante, qui fut le penchant de son cœur et de son siècle.

Ce qui plaisait à ses contemporains plaisait également à son œil, à son crayon, à sa nature avide et fine, mettait le mieux en éveil son tempérament d'artiste. Ce fut le secret de l'engouement qu'il inspira, comme du sens profondément psychologique de son œuvre. C'est aussi le secret de certains échecs posthumes.

Lorsque, en 1812, les pastels dont Saint-Quentin s'enorgueillit furent mis en vente à l'hôtel Bullion, à Paris, les plus beaux n'atteignirent pas cent francs pièce. Un portrait de Jean-Jacques Rousseau ne

trouva pas acquéreur à plus de trois francs. Les héritiers, découragés, renoncèrent. A ce dédain du public, nous devons ce bonheur que la précieuse collection ne fut pas dispersée.

Mais comment ce peintre, si fameux cinquante ans auparavant, rencontrait-il tant d'indifférence ?

C'est que 1812 ne pouvait avoir ni le goût ni la curiosité de ce qui enthousiasmait 1760. Dans sa crise de passion guerrière, dans son enivrement de victoires, le nouveau siècle ne se souciait pas des jolies coquettes qui, parmi leurs intrigues, avaient conduit l'ancienne monarchie aux pires désastres et la France à la Révolution. Un abîme séparait les deux mondes. Qu'était le sourire de la Camargo près d'un bulletin de Napoléon ? On ne comprenait plus que la peinture militaire. Sous le dominateur qui aimait en soldat, pendant dix minutes, entre deux batailles, on flétrissait les vingt ans de règne d'une Pompadour et la complaisance d'un artiste qui flattait cette pâle et molle figure, fade et brouillonne incarnation des destinées de la France.

Il fallut parvenir à notre époque, si passionnée de psychologie, si ardente aux reconstitutions d'âmes, de races, de milieux, pour que La Tour recouvrât son prestige. Nul plus que lui ne peut nous satisfaire, parce que nul ne fut plus imprégné de son temps, ne vibra mieux en harmonie avec les frissons caractéristiques de l'âge où il vivait.

La Tour, c'est tout le XVIII[e] siècle amoureux et mondain, avec le trait exagéré, conventionnel, par lequel une période psychologique se fixe en l'imagination de la postérité. La vie sensuelle et légère, le grain de philosophie fataliste, la pédanterie sou-

riante, la grâce divinisée, mais dans un culte facile, sans hauteur ni mystère, sont en lui, en lui seul. Et à tout cela, il ajoute le don suprême de la vie et de la vie individuelle. Sous sa poussière de crayon, il enferme des êtres frémissants, faits de chair véritable et d'émotion tressaillante, des hommes et des femmes, — des femmes surtout, — qui, même sous la palpitation de la grande âme ambiante, gardent leur façon personnelle de sentir, d'aimer. Chacun d'eux reste lui-même, vous hante d'un regard ou d'un pli de lèvre qui n'est qu'à lui ; et pourtant sur cette bouche et dans ce regard flottent les rêves de toute une génération humaine, les sentiments de milliers de cœurs dont la cendre emplit les tombeaux.

Voilà ce qui est la merveille du génie de La Tour. Voilà ce qui étreint quand on pénètre dans les trois petites salles de l'hôtel Lécuyer, à Saint-Quentin, et que les yeux de ces portraits, les yeux chargés de tant de souvenirs, semblent se poser sur vous.

« Stupéfiant musée de la vie et de l'humanité d'une société, ont dit les Goncourt. Quand vous y entrez, une singulière impression vous prend, et que nulle autre peinture du passé ne vous a donnée ailleurs : toutes ces têtes se tournent comme pour vous voir, tous ces yeux vous regardent, et il vous semble que vous venez de déranger dans ces salles, où toutes les bouches viennent de se taire, le XVIII[e] siècle qui causait. »

Cette personnalité, et en même temps cette généralité dans la signification d'une œuvre, sont le propre du génie.

Il ne faut pas qu'un artiste ait une vision trop à

part sous peine d'être inutile, privé d'influence comme de sanction. Que peut exprimer l'artiste s'il ne traduit ni sa race, ni son temps, ni aucun être que lui-même, et encore pour n'être guère compris que par lui-même ?

Un La Tour, plus docile copiste de la nature qu'un Watteau, n'a ni sa fierté, ni sa mélancolie. On peut préférer le symbolisme nostalgique du *Grand Gilles* ou de l'*Embarquement pour Cythère*. Car ce symbolisme n'est pas un caprice morose de misanthrope. Il est largement et profondément humain. C'est pour cela qu'il émeut. Plus personnel en apparence dans sa volupté triste, plus prisonnier de son propre rêve, Watteau, en réalité, s'évade plus loin, plane à une plus grande hauteur. C'est que son rêve est éternel. Tandis que La Tour peint la passion telle qu'on la put éprouver en France pendant une trentaine d'années, Watteau fait sentir l'incertitude et la fragilité dont tremble le cœur des amants. Depuis le premier baiser échangé sur la terre, et jusque dans l'extrême folie de l'ivresse, en ont-ils jamais pu guérir ?

Watteau est donc à la fois plus spécialisé en lui-même, par la force d'un sentiment dominateur, et plus expressif d'une idée générale. Mais l'idée est indécise autant que poignante. Elle perce toutes les âmes sans en éclairer aucune.

La précision de La Tour, au contraire, a une valeur de document. Nul ne peut étudier le XVIIIe siècle sans s'arrêter longuement devant ses pastels. Telle figure de bourgeoise ou d'actrice, de fermier général, de prince ou d'abbé, aperçue au musée de Saint-Quentin, entraîne l'esprit dans une société à la

fois récente et lointaine, la fait revivre, nous en donne l'impression, le geste et la voix.

C'est un singulier mirage, auquel n'atteint nulle autre œuvre du même temps : ni le libertinage trop littéraire de Fragonard, ni les beautés quasi mythologiques de Nattier, ni la naïveté savante et romanesque de Greuze.

Pour que, sur une centaine de physionomies, nous retrouvions toute une époque, n'a-t-il pas fallu un choix déterminé par l'instint du peintre, ou encore l'ambiance d'une atmosphère identique où sa vision particulière les plaçait ?

A bien regarder, les deux conditions se découvrent dans La Tour. Certes il ne peut être question de choix dans ses portraits officiels. Ce n'est pas au Louvre, devant sa fameuse *Madame de Pompadour*, si composée de visage et d'accessoires, merveille d'art, qui représente la Favorite non telle qu'elle fut, mais telle qu'elle voulait être ; ce n'est pas devant son *Maréchal de Saxe* adouci, ni parmi les figures trop masquées de hauteur du roi, de la reine, des princes, qu'on peut concevoir le fureteur de consciences, le guetteur de caractères que fut La Tour. Sa virtuosité merveilleuse, sa facture chaude, légère, animée, son souci du détail, le miracle de ses chairs où transparaissent le rose éclair du sang, la palpitation vivante des tissus, tout cela éclate dans ces pastels célèbres.

Mais, si vous voulez savoir ce qu'il cherchait au delà des traits extérieurs, ce qu'il surprenait dans la mobilité des physionomies, allez à Saint-Quentin.

C'est devant les ébauches, les préparations de ces portraits officiels, comme aussi devant les types

d'inconnus qui séduisirent son crayon, et qu'il jeta tout vivants sur le papier dans un caprice d'investigation psychologique, que vous découvrirez combien il sut comprendre et interpréter l'âme de son temps. Lui-même possédé de cette âme, — sensuel, raisonneur, malicieux et fin, avec toutes les nuances de sensualité, de raison, de malice et de finesse qui composèrent le caractère spécial de ses contemporains, — il se plaît à peindre ceux d'entre eux chez qui dominent ces tendances. Il les fait jaillir d'eux avec une intensité singulière. Au besoin il les prête à ceux de ses modèles qui ne les possèdent pas ou n'en sont doués que faiblement.

Car, chez La Tour comme chez tant d'autres, la source de vérité devient parfois une source d'erreur. Sa force et sa sincérité d'expression, quand il traduit les sentiments qu'il conçoit le mieux, ceux qu'il rencontre le plus souvent, et qu'il veut voir partout, l'induisent à des déformations inconscientes quand il ne les retrouve plus. On admire la saisissante interprétation psychique de son crayon. Nulle admiration plus juste. Mais reconnaissons que cette psychologie, si divinatrice qu'elle soit, manque d'universalité. Elle n'en est que plus concentrée, plus aiguë pour des traits de caractère particuliers qui, heureusement, furent les plus significatifs de son époque. Aussi nous ne croyons pas diminuer La Tour en affirmant que certaines âmes lui échappaient complètement. Jamais il ne pénétra celle de Rousseau. Ce qui faisait la vérité des courtisanes, des abbés et des danseuses, s'oppose précisément à une réalité quelque peu profonde dans la physionomie du philosophe genevois.

Nous l'apercevons ici souriant et bénin, avec ce joli retroussis des lèvres que La Tour prête à ses plus piquantes amoureuses. Les yeux ont une mélancolie presque tendre, venue d'un cœur à peine blessé, qu'une caresse va guérir. L'ajustement a de la netteté, presque de l'élégance. La perruque, bien poudrée, se gonfle gracieusement autour du visage en boucles légères. Pour qui sait l'histoire de ce portrait, la prédilection où le tenait Rousseau, la satisfaction triomphante avec laquelle il l'opposait à la sombre et amère peinture, — trop véridique sans doute, — de Ramsay, nul doute qu'il n'y fut travesti en douceur, illuminé de bienveillance, de grâce austère, et gratuitement paré de ce sourire dont la franchise nous étonne.

Quels sont donc les traits principaux que La Tour a si bien marqués par ailleurs?

C'est la joie, d'abord : une joie faite d'intelligence et de sensualité délicatement satisfaites. La Tour nous montre une humanité heureuse. Tous ses portraits sourient, mais la caractéristique, c'est que nulle banalité n'alourdit jamais une expression qui, plus que toute autre, risquerait de tourner à la fadeur. Chaque sourire a sa personnalité, son secret. Chacun intéresse diversement par des nuances de suavité, de raillerie tendre, de perspicacité ou d'épanouissement voluptueux, qui trahissent l'infinie variété des rêves intérieurs.

Mais pourquoi tous ces rêves sont-ils joyeux?

C'est que La Tour créa son œuvre à une époque où l'on aimait la vie, où l'on savait en jouir, où la science de tous les plaisirs de l'esprit, du cœur et des sens fut la plus raffinée. Lui-même avait le

succès, la fortune et l'amour. Il goûta ses biens, — du moins dans sa vigoureuse maturité, avant les défaillances et les énervements de la vieillesse, — de la façon superficielle, sceptique et sage que pratiquaient ses contemporains.

Dans les hautes classes où il prit ses modèles, on se flattait d'insouciance. On n'affichait de ferveur que pour l'art et le plaisir. Point de passion, à peine une ombre de sentimentalité, juste ce qu'il en fallait pour alanguir de beaux yeux. Aucun de ces mouvements qui soulèvent et font refluer l'âme, creusant le regard en abîme et laissant au visage des pâleurs de grève dévastée.

Rien n'était pris au sérieux, pas même la guerre. On y allait comme au bal, avec autant de parure, de courtoisie et de gaieté. Les femmes suivaient, traînant après elles tout un arsenal de gourmandise et de coquetterie. Poudre, fard, postiches, mouches et falbalas, elles emportaient pour plaire autant de munitions que les hommes pour se battre.

L'ennemi n'inspirait pas de haine. Après Rosbach, nos officiers invités à la table de Frédéric II, lui formèrent une petite cour. Qu'importait la maladresse d'un Soubise, alors que l'esprit était souverain et que nous avions le plus d'esprit du monde ? La France se consolait d'un échec militaire par une chanson, et l'apparition du tome VII de l'*Encyclopédie* nous rendait plus vainqueurs en Europe que notre vainqueur lui-même.

Telle fut la société que peignit La Tour. C'est bien elle qu'on voit à Saint-Quentin, toute en malice, en grâce, en galanterie railleuse, en volupté fine. La jeunesse des femmes y est piquante de provocation

et de mutinerie ; leur maturité, attendrie et savoureuse. Toutes ces délicieuses créatures, même les moins séduisantes, sont embellies d'amour. On les courtisait, on les adorait, ou du moins on en avait l'air. Cela ne tirait pas à conséquence. L'aimable liberté du temps autorisait le caprice, ôtait à l'infidélité toute idée tragique, bannissait le regret et le remords. Quand aucun scrupule n'empêche de se consoler, peut-il y avoir des larmes durables ? Tous ces yeux fripons n'ont guère dû en verser.

Où donc serait la mélancolie si on ne la trouve pas au front passionné des amants, aux lèvres pensives des amoureuses ? Sera-ce dans les regards pleins de souvenirs des vieillards ? Les vieillards de La Tour n'ont rien de chagrin sur la physionomie. C'est encore du sourire qui flotte aux plis des rides et dans l'indulgence de leur bouche fanée. De quoi eussent-ils conçu de l'amertume ? A quelle époque fut-il moins pénible de vieillir ? Ce charmant XVIIIe siècle, avec un nuage de poudre, effaça l'angoisse des déclins, rapprocha les fronts sexagénaires et les fronts de vingt ans. Les uns de neige, les autres en fleur, ils étaient également blancs.

Cette confusion des années ne fut pas seulement extérieure. L'esprit valait la grâce ; on s'enrichissait du premier à mesure que disparaissait la seconde, et l'on régnait jusqu'à la fin. Un vieil homme, une vieille femme se voyaient aussi choyés que les jeunes, pour des raisons différentes. C'était la vie, toute la vie, avec les fruits de toutes ses saisons, que voulait savourer cette société de si délicate intelligence. Quel matérialisme ingénieux !

En dessous de la séduisante surface, dans quelques cerveaux profonds, dans les entrailles de la foule, le rêve et la pensée travaillaient, qui allaient tout faire éclater. Cette *Encyclopédie,* cet *Esprit des Lois,* que La Tour place à côté de la Favorite, en flatterie pour ses prétentions intellectuelles, ont autre chose à faire qu'à figurer entre une romance et une gravure exécutées par Mme de Pompadour. Ces livres restèrent fermés pour la modèle et pour le peintre, comme nous le voyons sur le pastel. La philosophie n'était à la mode que parce qu'on y cherchait l'affranchissement des vieilles lois morales. Elle commença par bercer cette société insouciante, qu'elle allait si terriblement étreindre et secouer d'un tel réveil.

Il y eut une heure d'enchantement. L'art de vivre, la joie d'aimer, la curiosité de savoir s'y épanouirent : triple don vivement senti et non moins vivement rendu par La Tour. Il l'incarna lui-même dans ce portrait où il se représente à une fenêtre, l'œil aiguisé de perspicacité et de malice, la lèvre fleurie de sensualité joyeuse, le doigt dirigé vers une porte close, que d'indiscrètes interprétations entr'ouvrirent ensuite sur un mystère libertin.

Les voilà, lui et son œuvre, bien autrement vrais que dans le portrait guindé de Perroneau ! Le La Tour qu'en a fait son émule est un peintre de cour, net et fringant sous la perruque, le regard discret et bridé, résolu à voir seulement ce qu'on daignera lui montrer, la bouche fermée sur les vérités bonnes à taire. Tel n'est pas l'artiste effronté, sûr de lui, que nous retrouvons dans la salle voisine, à Saint-Quentin, coiffé de son bonnet d'atelier, et qui

imposait ses fantaisies à Mme de Pompadour.

La Tour fut trop l'homme de son temps pour que son temps ne le subît pas. Pour lui, les femmes n'eurent pas de secrets. Les plus belles se livrèrent, d'âme, de corps. Et par lui elles nous appartiennent. Qu'on aille leur rendre visite à Saint-Quentin. Leurs contemporains ne les virent pas dans plus d'abandon, de grâce tendre, de volupté offerte. Ils n'eurent pas d'elles plus douces œillades, langoureuses ou provocatrices. Tout un siècle d'amour palpite sur ces charmants visages. Le cœur en reste étourdi, grisé.

L'ŒUVRE DE INGRES

A propos du *Martyre de saint Symphorien*, une des plus célèbres toiles de Ingres, Théophile Gautier écrivait cette phrase : « L'art n'a pas pour but de « rendre la nature ; il s'en sert seulement comme « moyen d'expression d'un idéal intime. »

Pour nul autre peut-être cette vérité ne fut plus nécessaire à constater que pour Ingres, parce que nul n'allia un respect plus fervent de la nature avec une plus hautaine indépendance de pensée.

A lire les enseignements de cet admirable peintre, sa correspondance, ses notes, les paroles les plus expressives de sa doctrine, telles que les recueillirent ses élèves, on croirait avoir affaire à un réaliste acharné, intransigeant. A contempler ses œuvres, on se sent transporté dans les plus sereines régions de l'idéal.

D'où vient ce contraste, qui déconcerte tout d'abord ? Y eut-il contradiction dans cette nature ? choc de deux éléments intellectuels en opposition l'un avec l'autre ? discordance entre l'acte et la profession de foi ? manque de sincérité vis-à-vis de soi-même ou vis-à-vis des autres ?

Quiconque est tant soit peu familier avec le tem-

pérament d'homme et d'artiste le plus complet, le plus harmonieux, le plus fier, le plus entêté d'audace et de franchise qui seul ait suivi pendant quatre-vingt-sept ans la même voie, répondra négativement à des questions pareilles.

Pourtant celui qui disait : « Il est aussi impos-« sible de se former l'idée d'une beauté supérieure à « celle qu'offre la nature qu'il l'est de concevoir un « sixième sens ; » celui qui s'irritait qu'on le louât d'embellir un modèle, criant : « J'ai la prétention « d'être le très humble serviteur de mon modèle et « de le copier servilement », celui-là fut aussi le créateur de *Œdipe* et de la *Source*, deux types de beauté humaine qui peuvent rivaliser avec la plus pure splendeur de l'antique, et qu'il ne dut certainement jamais voir surgir tels quels hors de vêtements modernes, sur la table de son atelier.

Et voilà pourquoi la phrase de Théophile Gautier nous revenait au début de cette étude, comme pour s'y inscrire en épigraphe.

I

Tout artiste a une vision spéciale. Quand il regarde la nature, il ne peut certes jamais y rien trouver en dehors d'elle, mais il peut la saisir dans le détail ou dans l'ensemble, dans le passager ou dans l'éternel, dans le général ou dans le particulier. Il peut la découvrir tout entière dans un seul objet, ou ne percevoir qu'une médiocre partie d'elle-même dans un immense horizon. Sous un de ses aspects les plus déformés, il reconstituera l'intention originelle, la

figure type ; ou bien, au contraire, devant quelque rare exemple de perfection, il ne sera sensible qu'à la défaillance accidentelle qui particularise le sujet, l'empêche de rayonner dans l'idéal, le ramène au niveau vulgaire.

« Pour peindre Achille le plus beau des hommes, « n'eussiez-vous qu'un malotru, il faudra qu'il vous « serve, » disait Ingres à ses élèves.

Ne suivait-il pas lui-même cette théorie, lorsque, peignant le *Vœu de Louis XIII* à Florence, et trop pauvre pour se procurer de beaux modèles, il faisait poser un petit mendiant estropié, et tirait de cette navrante image l'adorable Enfant Jésus dont la Vierge soutient à deux mains le corps puéril et divin, si ferme, si fier, si définitif, malgré la réelle enfance de ses formes potelées ?

Pour le disciple qu'eût embarrassé cette rigoureuse doctrine de l'imitation de la nature, marchant de pair avec une application qui en paraissait l'antithèse, c'est à la pensée inconsciente de Ingres qu'il en devait demander l'explication : « Prenez mes « yeux, » disait le maître, sans songer que l'énigme de son génie était dans ces trois mots. Car il ne les énonçait pas avec leur sens philosophique, faisant d'eux la clef, non seulement de sa propre personnalité en art, mais l'explication de l'infinie variété dans les œuvres humaines. Il ordonnait de voir comme lui, parce qu'il croyait voir le vrai, et qu'en dehors de sa vision, pour ce convaincu jusqu'à l'intolérance et la frénésie, il n'y avait point de salut artistique.

« Aimez le vrai, parce qu'il est aussi le beau, » écrivait Ingres. « Si vous voulez voir cette jambe

laide, je sais bien qu'il y aura matière, mais je vous dirai : Prenez mes yeux, et vous la trouverez belle. »

Quelle était donc cette beauté aperçue par Ingres dans des membres imparfaits ? Ce ne pouvait être, semble-t-il, qu'une forme de convention aux lignes poncives, et d'une régularité classique, en divorce complet avec la nature qu'il prétendait observer, — que dis-je ? — qu'il prétendait copier « servilement », suivant sa propre expression. Non, la beauté que le peintre faisait apparaître, même sous la laideur, était bien véritablement tirée de cette laideur même. Elle en était comme une sœur jumelle, cachée sous le même voile, que son génie soulevait. Elle était de la même chair et du même sang. Elle lui ressemblait comme un joli visage ressemble quelquefois à un visage peu séduisant, ou plutôt comme une figure dépourvue de grâce ressemble cependant à elle-même quand, par l'illumination d'un sentiment, elle se transfigure et resplendit.

Comment définir, autrement que par une comparaison de ce genre, un génie qui retrempa l'art français aux plus fraîches sources de la nature, et qui, en même temps, lui donna des modèles d'un style impeccable, dignes d'être placés à côté des immortels chefs-d'œuvre de l'antiquité, — un génie qui, méconnu d'abord, fut également conspué par les romantiques et par les classiques ; puis, plus tard, porté aux nues, également acclamé, revendiqué par les deux camps, — un peintre qui préconisait les anciens, recommandait de les étudier à genoux, et qui réagit si énergiquement contre l'école de David, copiste de ces mêmes anciens ?

L'unité et la dualité de Ingres : voilà ce qui fait de lui une personnalité si originale dans l'histoire de l'art, ce qui le fait se dresser au seuil de notre siècle, comme un évocateur du passé et en même temps comme un initiateur de l'avenir.

La beauté, telle que Ingres la conçut, d'une conception si forte, si volontaire, si exclusive, était à la fois en lui et hors de lui : trop extérieure, trop puisée dans la nature pour demeurer froide et poncive ; trop intérieure, trop fidèle à un idéal, pour devenir tangible, particulière, proche de nous, accescible à une illusion sensuelle.

Il s'inspirait des anciens, mais il s'inspirait plus encore de la nature. Il ne refit pas l'humanité de Phidias et d'Apelle, mais il vit l'humanité comme eux, et aussi comme, après eux, l'avait vue Raphaël, son idole, son vrai maître.

« Comme ils m'ont trompé ! » s'écria-t-il, arrivant pour la première fois en Italie. Il avait vingt-six ans. Élève de David, lauréat du grand prix de Rome, il n'avait eu sous les yeux que des modèles d'après les anciens, dans l'oreille que les préceptes des anciens et pourtant il ne les connaissait pas. Quand il les vit dans leur domaine, il les reconnut. On l'avait trompé, car on lui avait montré la nature à travers eux. Maintenant, il saisissait leur véritable exemple, leur véritable enseignement, qui était de puiser le beau directement au sein de la réalité.

La nature tâtonne et produit mille ébauches. De temps à autre seulement elle parfait son œuvre. Mais partout elle livre quelque indice, elle suggère son intention, elle rappelle ce qu'elle a su

créer. Et c'est cela qu'il faut saisir, c'est cela qu'on ne doit jamais oublier.

Sans négliger l'accent, la disproportion légère et variable à l'infini qui marque l'individu, qui fait de lui un être vivant, qui lui donne sa physionomie propre, il faut atténuer l'écart, élever tout l'être vers son plus beau type, rapprocher toute l'existence de l'existence universelle telle qu'une pensée sublime semble l'avoir conçue dans sa plus haute expression.

Ce fut l'idéal de Ingres. Il eut le culte de la grâce, de la noblesse, de la force. Mais il eut aussi, et avant tout, le culte du vrai. « Il faut, disait-il, trouver le secret du beau par le vrai. » Principe difficile à suivre. La laideur et le mal semblent aussi vrais, plus vrais peut-être que le bien et la beauté. Comment obéir à ce maître, qui ne pouvait supporter rien de vulgaire, et qui pourtant interdisait « de dénaturer un modèle » ? « Prenez mes yeux, » répétera-t-il encore. Ce qu'il prescrivait, il l'accomplissait : voilà l'évidence. Mais nulle recette n'en donnera la faculté à d'autres. C'est le secret du génie.

Ses yeux, qui lui ont fait voir de si divines beautés, ne dénaturaient pas ses modèles. Qu'on en juge par ses portraits, si merveilleux de ressemblance, de vie, de naturel, d'individualité. On ne peut même pas dire qu'il flattait. Pourtant, sous son crayon ou son pinceau, la tête la plus banale prend une noblesse particulière. Cela tient à l'exécution graphique, à la qualité du trait, qui, par son énergie, sa franchise, son éloquence, fait surgir la majesté d'une existence humaine, si humble qu'elle soit,

cette majesté que contient toute physionomie, dans les yeux qui connaissent les larmes, sous le front qui se souvient, sur les lèvres qui murmurent leur espérance, entre les mains que d'autres mains joindront un jour pour l'éternelle méditation du tombeau.

Puisque nous parlons de portraits, et puisque nous parlons d'antithèse, qu'y a-t-il dans l'œuvre de Ingres de plus caractéristique, à ce double point de vue, que les images qu'il nous a léguées de lui-même ? Commençons par l'étudier, nous pénétrerons mieux encore l'homme et l'artiste, et nous le suivrons de plus près ensuite dans les manifestations de son génie.

Cette opposition ou — comme nous l'avons vu — cette alliance entre l'idéal et la réalité, qui donne à Ingres, pour ainsi dire, une âme double, semble s'être marquée jusque dans sa personne extérieure.

On a souvent fait observer le contraste qu'offrait le type physique du peintre avec les êtres de son rêve, qu'il se plaisait à reproduire sur la toile. Ce petit homme courtaud, rudement taillé, aux mains épaisses, aux traits heurtés, lourds et maussades, eut la passion des longs corps sveltes et créa des types de grâce d'une incomparable séduction. Nul n'a prêté à la forme humaine un rythme et un style plus parfaits, sans s'écarter de la vérité. Sous les lignes les moins pures, son œil cherchait et retrouvait toujours l'idéal qu'il portait en lui, et qu'il avait composé en partie par l'observation de la nature, en partie par les grandes traditions de l'antiquité.

Comment un tel homme devait-il se voir et se représenter ? Rendrait-il la réalité de son aspect, ou se transfigurerait-il sans même le vouloir, en faisant traverser à son image extérieure les régions noblement déformantes de son être intérieur ? A vingt-quatre ans, Ingres, pour la première fois, peignit son propre portrait. Et telle était sur lui la domination de la vie, telles la netteté de sa vision, la conscience de son art, qu'il nous a donné un Ingres audacieux, ainsi qu'il apparaissait sous sa robuste enveloppe, dans l'impétueux sentiment de sa précoce puissance.

Aucun arrangement d'attitude ou d'ajustement dans ce portrait, nulle complaisance pour atténuer la nature, nulle mise en scène. Le jeune homme, debout devant son chevalet, tient son crayon à pleine main, dans une étreinte solide, nerveuse : il va jeter sur la toile le trait assuré. L'autre main remonte sur la poitrine, et contribue par un mouvement indéfinissable à la hardiesse de l'ensemble. La tête offre une énergie presque sauvage. Sur le front, plutôt bas, des cheveux noirs se dressent ou retombent, par mèches courtes, drues et rebelles ; une tentative de raie se perd dans leur plantation touffue. Les sourcils, d'un modelé volontaire, se rapprochent en un froncement imperceptible ; au-dessous étincellent deux yeux noirs qui transpercent le spectateur par un regard de côté, dans la face détournée à peine. Il y a un défi au fond de ce regard, un emportement d'orgueil, une singulière autorité. Malgré ce qu'il contient d'agressif, et la moue d'une bouche violente, sensuelle, qui fait remonter farouchement le bas du visage, cette physionomie

ne déplaît pas : elle impose, non pas la sympathie, mais l'intérêt, la curiosité, une attention qui hantera le souvenir, par sa splendeur de volonté. Le désordre du costume, avec la chemise chiffonnée, le carrick de drap brun à col de velours impatiemment rejeté en arrière, souligne le caractère du personnage, comme aussi la facture d'une vigueur insolite, aux lumières crues, sans demi-teintes.

Quand on sait quel âge avait celui qui exécuta ce portrait magistral, et quel avenir attendait ce jeune homme à la chevelure indisciplinée, aux yeux dévorants, on s'attarde dans une admiration à la fois brutalisée et charmée, devant une force si sûre d'elle-même, prête à resplendir dans la gloire.

La seconde image que Ingres nous ait laissée de lui-même est le crayon du Louvre. Il l'exécuta en 1835, dès son arrivée à Rome, comme directeur de l'Académie de France, et le dédia à ses élèves. Ceux-ci reçurent des exemplaires de la gravure, qui fut exécutée par Calamatta. Sur ce portrait, Ingres a cinquante-cinq ans. Après les luttes de sa jeunesse et de son âge mûr contre l'indifférence, la pauvreté, et aussi contre les difficultés et les résistances d'un idéal qu'il atteignait par des efforts inouïs, dans les larmes, le doute de soi, les repentirs, les recommencements, le maître, enfin reconnu, en dépit de l'échec relatif du *Martyre de saint Symphorien*, jouissait de son triomphe.

La hardiesse provocatrice, qui, sur sa physionomie de vingt-quatre ans, semblait défier les obstacles prévus, se change ici en une conscience de sa victoire, en une autorité souveraine. Les yeux n'ont plus leur ombrageux regard de côté : ils se posent

pleinement de face, s'appuyant sur le spectateur avec une acuité qui fait s'incliner les fronts. La moue boudeuse de la bouche s'est effacée, quoique demeure le mouvement remontant des lèvres, si fermement liées l'une à l'autre, qui maintient l'énergie de l'expression, dont s'est atténuée la rudesse. La chevelure, aussi, s'est apaisée, assouplie.

Et c'est avec un étonnement troublé qu'on cherche à surprendre dans ce petit dessin, dans ces quelques traces noires de mine de plomb, le mystère de l'expression par la ligne, l'évocation de la pensée impalpable par une matérialité tellement rudimentaire, par un art tellement dépourvu de moyens.

Un crayon, une fine pointe noire : ce qu'un si simple outil pouvait produire, on le sait vraiment, depuis qu'il fut manié par Ingres. Appelons cet homme le dieu de la ligne. Peut-on le condamner d'avoir dit : « Le dessin comprend les trois quarts et demi de ce qui constitue la peinture, le dessin comprend tout, excepté la teinte, » quand lui-même a su mettre tout dans le dessin, tout ce qu'il voulait qu'on y vît, c'est-à-dire, suivant ses propres termes, « l'expression, la forme intérieure, le plan, le modelé » ?

Convenons avec lui que toutes ces choses sont dans le trait puisqu'il les y a fait tenir, en restant plus vrai que la vérité même. Et quand nous disons « plus vrai », nous voulons exprimer cette sorte de révélation, ce resplendissement de vérité, qui permet de qualifier une œuvre d'art de « criante », qui rend sensible aux yeux profanes une réalité plus intime, contenue sous la réalité apparente, qui

éclaire des perceptions demeurées inconscientes, et nous donne l'impression de reconnaître un objet connu, tout en croyant le bien voir pour la première fois. Un portrait dont nous n'avons jamais vu l'original, et dont nous disons : « Il doit être ressemblant », contient cette essentielle vérité. Subtile magie dégagée par des convenances de rapports, que notre instinct confusément exige, mais que le génie seul peut saisir et fixer. De tels rapports, si multiples, si secrets, qui donc n'aurait cru, avant Ingres, que pour les reproduire par l'image, tous les artifices de la couleur, tous les jeux de la lumière, toutes les ressources du modelé étaient indispensables ?

Ce grand artiste est venu, qui les a résumés tous, ou presque tous, dans la ligne. « La ligne, disait-il, c'est le dessin, c'est tout. » Après la dualité de Ingres, idéaliste et réaliste à la fois, ce don d'une écriture picturale incomparable est ce qu'il y a de plus saillant, de plus personnel dans son génie.

Venons à son troisième portrait. Il le fit à soixante-dix-huit ans. C'est une peinture à l'huile qui se trouve dans la galerie des Offices, à Florence.

L'âge, qui a détendu, atténué, amolli les traits de ce visage, y a laissé subsister ce qui ne devait pas tarir jusqu'à la dernière minute de cette longue vie : la pénétration impérieuse du regard, la fulguration de l'âme, la fierté et, répétons le mot, la volonté. Voilà bien l'homme qui, pendant trois quarts de siècle, n'aura eu qu'un seul but : la réalisation du beau ; qu'une seule foi : l'idéal dans la nature ; qu'une seule doctrine : la perfection par le vrai ; qu'une seule discipline : le travail.

Les années, lourdes d'efforts et chargées d'œuvres, ont empreint sa face d'une véritable majesté. Elles ont épaissi les paupières en approfondissant les prunelles, aminci et comme allongé le nez, flétri les joues en laissant intacte la résolution de la bouche. Elles ont à la fin dompté la rébellion de la chevelure, qui se partage en deux bandeaux lisses, presque féminins. Toutefois leur douceur lustrée couronne un front à la pensée altière, et n'humanise que faiblement cette physionomie imposante. Ce Titan vieilli a escaladé l'Olympe. Il siège parmi les dieux. Mais l'assaut fut rude. Sous sa sérénité dort l'ancienne violence, et la saveur de sa force est encore le dédain[1].

II

Jean-Auguste-Dominique Ingres naquit à Montauban en 1780.

Son père, fort bien doué pour plusieurs arts, n'excella dans aucun. Les talents de cet homme de condition modeste révélaient des éléments héréditaires, l'économie des générations qui allaient fastueusement se prodiguer dans le génie du fils.

[1] Ingres exécuta un quatrième portrait d'après lui-même, qui appartient à M. Albert Ramel. Une répétition de ce portrait est au musée d'Anvers. Nommé membre agrégé de l'Académie royale des Beaux-Arts d'Anvers, le 6 septembre 1853, puis membre effectif, en remplacement de Paul Delaroche, le 18 août 1857, Ingres dut se conformer au règlement organique de l'Académie, aux termes duquel tout académicien est tenu d'exécuter une œuvre pour le musée d'Anvers. En 1865 seulement, il envoya son portrait. Quatre lettres de Ingres relatives à cet envoi sont conservées dans les archives de l'Académie.

Dès l'enfance, Ingres annonça des dispositions extraordinaires. Il en montrait autant pour la musique que pour la peinture. A huit ans, monté sur un tabouret dans le salon de l'évêque, il chantait, à l'admiration des invités, des airs de la *Fausse Magie*, et la légende n'est point fausse qui veut qu'à douze ans, il gagnât son pain en exécutant chaque jour sa partie de violon à l'orchestre du théâtre de Toulouse.

C'est vers ce temps-là que, devant une copie de la *Vierge à la Chaise*, il pressentit sa vocation et tressaillit comme à l'appel d'un dieu : « Atteindre les pieds de Raphaël et les baiser », ce but de toute sa vie, tel qu'il le définit plus tard, lui apparut.

Il entra dans l'atelier de Vigan, puis du peintre Roques, un brave homme pour lequel il professa, jusqu'à la fin, lui couvert d'honneurs, acclamé, illustre, une reconnaissance et un respect touchants. Pourtant son goût instinctif se révoltait contre les froides copies d'une antiquité de seconde main travesties et figées, que son maître lui proposait pour modèles. Enfin on le laisse partir pour Paris, où il entrera bientôt dans l'atelier de David.

L'école de ce peintre était alors dans tout son éclat. Dégoûtée par le maniérisme du XVIIIe siècle et déjà travaillée par cette fièvre poétique qui devait aboutir à l'explosion du romantisme, la pensée artistique en France se laissait charmer par le culte du grandiose, du surhumain qu'avait instauré David.

Les falbalas, la poudre, les mouches, les coiffures en forme de navires, les paniers, puis, pour trancher avec tant d'artificiel, la fausse simplicité des bergers et des bergères, venaient de produire un art gra-

cieux, mais d'une affectation écœurante. La nausée en était venue. On en était las, jusqu'à l'injustice. Même ce qu'il y avait d'humanité vivante dans un La Tour, de poignante mélancolie dans un Watteau, de sincère naïveté dans un Greuze, disparaissait sous la fadeur universelle du déguisement et de l'apologue. Après toutes ces marionnettes, tous ces amours, toutes ces nymphes, une si fastidieuse mythologie, tant de Clitandres et tant de Chloris, on vit tout à coup les ajustements disparaître et surgir de beaux êtres nus, ou noblement drapés, virils de muscles ou délicats avec des chairs fermes, sans nudités bouffies, visages fardés ou tailles pincées dans des corsets.

Rien d'étonnant si on applaudit à outrance, si on prit ces fières créatures pour de véritables hommes et pour de véritables femmes. L'erreur était pardonnable : depuis si longtemps on avait cessé de représenter, d'observer la nature humaine !

Aussi lorsque ce petit échappé de Montauban, ce jeune Ingres, dont personne ne connaissait le nom rugueux, s'avisa que David et ses disciples ne peignaient que des statues et essayaient vaguement de les animer, qu'il y avait autre chose à tenter, que la source du style devait se trouver dans la nature même, là où les anciens le découvrirent, et non pas exclusivement dans une plastique arrêtée, définitive, une hostilité qu'il devait mettre plus de vingt ans à vaincre s'éleva autour de lui.

A peine Ingres a-t-il saisi un pinceau, à peine a-t-il pris conscience de lui-même, que sa tâche commence. C'est un combat qu'il va livrer. Il le sait. Ne le voit-on pas sur sa physionomie pleine d'une

sombre hardiesse, dans son portrait, au musée de Chantilly ?

La peinture de David, c'était la peinture d'État, l'art impérial. Ne fallait-il pas une conviction bien ardente, une âme bien fortement trempée, chez un débutant qui s'écriait : « La beauté n'est pas ici, parce que la vérité n'y est pas ? » Ce cri, Ingres le jeta lorsque, ayant remporté le prix de Rome, puis attendu cinq ans que le gouvernement attribuât les fonds nécessaires à son séjour, il se vit enfin pensionnaire de la villa Médicis, et put étudier cette antiquité, cette Renaissance dont on avait déformé devant lui l'inspiration. « Ah ! comme ils m'ont trompé ! » répétait-il, devant les reliques de l'art grec, ou en parcourant les Chambres de Raphaël. C'est alors qu'il peignit *Œdipe* et la *Baigneuse* et qu'on le traita de réaliste, ceux du moins qui daignèrent s'occuper de ses envois au Salon ; car de telles œuvres, dont l'École française s'enorgueillit pour toujours, passèrent d'abord presque entièrement inaperçues.

Cette épithète de réaliste, appliquée à Ingres, demande une explication.

Les temps ont changé. Nous rangeons aujourd'hui le maître de Montauban parmi les idéalistes, ou pour mieux dire, parmi les classiques. Certains blasphémateurs iraient même jusqu'à l'accuser de s'être enfermé dans une formule, c'est-à-dire d'être poncif à sa manière, ce qu'il combattait si violemment chez David.

Or, ce n'est pas simplement par contraste avec la peinture pompeuse, déclamatoire, convenue et glaciale, contre laquelle il se révolta, que Ingres fut un

réaliste. Il le fut parce qu'il puisa effectivement son inspiration dans la réalité, parce qu'il mit dans son œuvre le frisson de la vie. Sa froideur apparente vient de ce qu'il ne chercha l'expression que dans la ligne, réduisant la couleur au rôle d'accessoire. L'uniformité qu'on lui reproche, comme s'il se fût servi d'un moule trop fixe, naît de la hauteur de son style.

Mais son dessin, comme son style, tout en atteignant aux cimes de la beauté naturelle, ne s'échappent jamais du domaine de la vérité, ne répètent jamais une forme apprise et se retrempent à toute minute dans la mouvante abondance de la vie.

Nous le montrerons jusque sur les toiles fameuses d'où il semble avoir volontairement exilé l'âme, pour que son éternelle inquiétude, son trouble, sa passion, ne dérangeassent pas l'harmonieuse noblesse de son enveloppe extérieure, sur ces toiles que son pinceau effleurait avec la netteté aiguë d'un ciseau, et où l'art tient presque plus de la statuaire que de la peinture. Là même nous prouverons qu'en dépit de l'effet superficiel, de ce quelque chose de rigide et d'immuable qui frappe l'œil, l'esprit ne peut méconnaître une soumission consciencieuse à la nature, à la vérité.

C'est par la puissance de son vouloir et pour servir une esthétique spéciale, que le peintre éliminait le mouvement et la couleur afin de laisser triompher la ligne et l'attitude, c'est-à-dire ce qui, dans la beauté humaine, émeut le moins les sens, tout en touchant plus vivement la pensée.

« La sérénité, disait-il, est au corps ce que la sagesse est à l'âme ». N'accusons pas de froideur

un artiste qui créait dans l'angoisse, l'effervescence et la fougue, avec de torturants scrupules, ces figures d'un calme divin.

Pour ne pas faire à Ingres l'injure de paraître le défendre, en prouvant qu'il conçut et peignit la vie, lui, cet Olympien, avec une intensité que ne dépassèrent pas les génies les plus humains, les plus frémissants, les plus troublés, laissons-le se défendre lui-même en nous présentant l'une de ses premières œuvres.

En 1807, à Rome, il peignit le portrait de Mme Devauçay. Allez au château de Chantilly, où ce portrait est le pendant d'un autre non moins caractéristique, celui du peintre à vingt-quatre ans que nous avons décrit. Mais, pour le moment, laissez le jeune homme, arrêtez-vous devant la jeune femme. Regardez. Une âme flotte sur la toile, vous retient, vous captive, avant que votre regard ait goûté la perfection des lignes, la grâce de l'arrangement, le velouté de la couleur. La sensation poignante déconcerte l'admiration, suspend l'analyse. On est pris jusqu'aux entrailles, parcouru du frisson sacré. Elle est sœur de la Joconde, cette femme dont nous ignorons si nos yeux la trouvent belle, tant notre cœur s'émeut de ce qui fait palpiter le sien. Son admirable regard nous pénètre, verse en nous le rêve abondant et profond que vainement retient le secret de ces lèvres minces. Fines lèvres de volonté silencieuse, de souriant mystère, dont la piquante discrétion rend plus expressive l'éloquence magnifique des prunelles. Un charme de féminité chaste, de fierté douce, d'élégance sans apprêt, involontaire, sûre d'elle-même,

plane sur ce front pur, entre les simples bandeaux de cheveux noirs, sur ce visage calme et pourtant animé d'une flamme incomparable, dans toute cette attitude empreinte d'un naturel plein de dignité. Sous les sourcils délicats, entre les longues paupières, la profondeur des sombres yeux fascine. Il y a tant de sagacité, d'intuition frémissante, de souvenir et de rêverie, dans leur limpidité obscure ! Malgré leur suavité placide, un sourd éclat de tendresse, de passion peut-être, transparaît sous leur cristal foncé, comme venu du plus lointain de l'âme. Le contraste entre cette intensité d'expression et la retenue discrète de toute la physionomie, qui ne veut et ne croit rien trahir, dans son indifférence de bon ton constitue une véritable révélation psychologique, nous apprend tout d'un caractère de femme qui pourtant refuse de se livrer.

Là est le secret de la grande impression que produit ce portrait. C'est là ce qui le rend comparable aux troublantes évocations d'un Léonard de Vinci, d'un Hans Holbein, et de certains primitifs dont le pinceau a saisi et rendu les mystérieuses vibrations de la vie intérieure. Ingres, cet adorateur de la forme, ce virtuose de la ligne, a atteint, ici, à cette magie souveraine.

Par goût personnel, il ne sépare pas l'expression du geste, et n'admet de pensée que ce qu'en traduit un mouvement harmonieux du corps. Il ne se soucie guère de la quantité d'âme qui peut flotter hors d'une figure, quand cette figure a du style, et l'impalpable ne le touche pas, puisqu'on ne saurait l'envelopper dans de nobles contours. Mais ses portraits, et en particulier celui de Mme Devauçay, nous montrent

combien son génie, en apparence exclusif, était au au fond peu limité, et par quels soudains coups d'aile il s'élançait au delà de ses régions spéciales jusque dans l'absolu.

Outre une puissance surnaturelle d'expression, Ingres, dans le portrait de Mme Devauçay, se révèle comme un coloriste chaleureux et caressant. Sans doute, nous devons attribuer à une patine heureuse du temps l'atmosphère ambrée, fluide, adorablement lumineuse de cette toile. Mais il faut reconnaître aussi dans la chair à la pulpe vivante des épaules, de la gorge, des bras, dans le chatoyant velours de la robe, dans la soie fauve, si coulante, si souple du châle, dans l'or du petit éventail d'écaille, et même dans la note rouge du fauteuil, une harmonie, une richesse de nuances, auxquelles le coloris du maître se refuse presque toujours comme de parti pris.

Ce serait peut-être exprimer un regret indirect au sujet de la manière dans laquelle Ingres se renferma que de proclamer comme son chef-d'œuvre le portrait de Mme Devauçay. Disons donc que c'est un chef-d'œuvre, tout court, sans modifier le jugement par un déterminatif trop précis.

L'antipathie de Ingres pour la couleur ne venait pas de l'impuissance. Et quand on dit qu'il n'était pas coloriste, il faut s'entendre. On ne saurait porter ce jugement sur un artiste qui sentit et rendit la couleur avec un tact très sûr et une remarquable justesse. Voyez, par exemple, la *Grande Odalisque*, la *Chapelle Sixtine*, le portrait de Bertin, ceux de Mme Rivière, de M. Bochet, de M. Cordier, de Mme de Senonnes, les deux portraits de Mme Moitessier, celui de Mme de Rothschild — pour ne pas parler de

Mme Devauçay, dont la chaude patine fait réellement exception. Considérez les accessoires, les étoffes, leur merveilleux rendu, le chatoiement délicat des soieries, les doux reflets des métaux et des gemmes, la finesse incroyable des détails, la suave harmonie des teintes; l'auteur d'œuvres pareilles était maître de son pinceau comme de son crayon, maniait les nuances avec autant d'habileté que les lignes, et reproduisait la nature morte avec une singulière précision, un réalisme exquis.

Dans le domaine de la couleur, il est vrai, ces qualités ne sont pas tout; elles sont même relativement peu de chose. Et quant aux principales, Ingres se refusait résolument à les cultiver ou à les acquérir, même à leur accorder de l'estime. La couleur possède par elle-même des ressources que le maître de Montauban dédaignait comme de grossiers artifices. Composer une toile pour un effet, choisir un motif aigu ou puissant et le faire dominer dans une symphonie de tons, lui semblait un procédé indigne de l'art. Il trouvait que la nature ne se comporte pas ainsi, ou quand, par hasard, cela lui arrive, elle reste inférieure à elle-même. Voilà pourquoi il condamnait Delacroix.

Se servir de la lumière d'une façon analogue, éblouir l'œil par les surprises du clair-obscur, étourdir la vue, comme un orchestre étourdit l'oreille par les éclats de ses cuivres, en crevant une ombre trop noire de clartés trop vives, passait dans son opinion pour une déloyauté artistique. Voilà pourquoi il ne prisait guère Rembrandt.

Utiliser la couleur comme une matière plastique, peindre ce que l'on appelle « en pleine pâte », avec

des rehauts, des surcharges, des glacis, des touches visibles et grumeleuses, lui apparaissait blasphématoire. Voilà pourquoi il ne plaçait pas au premier rang les Vénitiens, — Titien excepté.

Animer la peinture d'une chaleur sensuelle, prodiguer la splendeur criarde des étoffes éclatantes, la lourde somptuosité des brocarts, des damas de velours, des orfèvreries, étaler des chairs nues et grasses, avec des reliefs trop voluptueux, des roseurs sanguines trop ardentes, des plis et des taches trop véridiques, excitaient son indignation et sa répugnance comme une prostitution. Voilà pourquoi il avait Rubens en horreur. Il disait de lui : « Chez ce « peintre, il y a du boucher. Il y a, avant tout, de « la chair fraîche dans sa pensée, et de l'étal dans « sa mise en scène. »

Les préventions artistiques de Ingres ressemblaient à ces « haines vigoureuses » que prescrit Alceste. Tels étaient la rigueur de ses convictions, les arrêts de sa conscience dans ce qu'il considérait comme le bien et le mal en peinture, que ses fureurs dépassaient l'œuvre, et s'en prenaient à l'homme, même s'il était mort. « Vous êtes mes « élèves, disait-il, par conséquent mes amis, et, « comme tels, vous ne salueriez pas un de mes « ennemis s'il venait à passer dans la rue. Détour- « nez-vous donc de Rubens dans les musées où vous « le rencontrerez, car, si vous l'abordez, pour sûr « il vous dira du mal de mes enseignements et de « moi. »

Pénétrant, un jour, avant l'Exposition de 1855, dans la salle spéciale qu'on lui avait réservée, et où le public n'était pas encore admis, il crut deviner

que le gardien, au mépris de la consigne, venait de l'ouvrir à Delacroix. « Quelqu'un est entré, s'écria« t-il. Ça sent le soufre ici. »

En sacrifiant la couleur à la ligne, les caresses de la lumière à l'éloquence de la forme, le plaisir des yeux à la jouissance de la pensée, les sensualités de la palette à l'intellectualité du style, Ingres a réalisé un admirable idéal, formé peut-être autant par l'absence de certaines impressions que par le victorieux emportement de certaines autres.

Son tempérament, si calme dans le coloris, se révèle dans le dessin nerveux et plein de fougue. On voit, par les précieuses ébauches du Musée de Montauban, quelles luttes gigantesques il livrait son crayon à la main. Quelles recherches ! quelle volonté ! quelle franche audace d'exécution ! puis, quels méticuleux recommencements ! Il pleurait, se désespérait. « Je ne sais plus dessiner ! » se lamentait-il, quand déjà il était chef d'école.

Jamais la couleur ne lui causa ce tourment. Il ne s'en inquiétait point. Elle venait toujours, sûre, sobre et modeste. Elle suivait le dessin en esclave docile, qui doit escorter son maître, et marcher du même pas, mais à distance. « Il est sans exemple, « affirmait Ingres, qu'un grand dessinateur n'ait « pas trouvé la couleur qui convenait exactement « au caractère de son dessin. » Il disait encore : « J'écrirai sur la porte de mon atelier : *École de « dessin*, et je ferai des peintres. » Et ceci : « La « couleur ajoute des ornements à la peinture, mais « elle n'en est que la dame d'atour. »

Il appliquait, sur une toile toujours de grain très uni, très fin et un peu pelucheuse pour mieux absorber

la couleur, une couche mince, égale, peu nuancée, presque immatérielle. Il traitait la peinture à l'huile comme la fresque. Ses détracteurs s'amusèrent à tirer de son nom cette anagramme : *en gris*. Il justifiait leurs critiques par son enseignement : « Tombez plutôt dans le gris que dans l'ardent, si vous « ne pouvez faire juste, si vous ne pouvez trouver « le ton tout à fait vrai. »

Ingres eut ce bonheur que son coloris gagnait avec la patine des années. La gamme grise un peu froide s'échauffa, se dora légèrement. Nous avons vu quelle richesse de ton anime le portrait de Mme Devauçay. *Œdipe* et la *Baigneuse*, qui furent ses envois de Rome en 1808 ont bénéficié de cette généreuse caresse du temps.

Œdipe est une immortelle figure qui incarne la poésie d'un mythe dans la simplicité fraternelle d'un véritable humain. C'est en une semblable alliance que résidait la beauté grecque, un peu dénaturée par les Romains, chez qui prédomina le côté pompeux, avec une plastique déjà conventionnelle et tout à fait pétrifiée chez David, qui restreint à n'être qu'un prétexte le rôle de la nature.

Qu'on étudie *Œdipe*, cette création tout à la fois sereine et vivante, majestueuse et familière, qu'on la compare aux héros du peintre des *Sabines*, on comprendra pourquoi l'auteur d'une œuvre aussi classique fut traité de réaliste et de révolutionnaire.

David mettait sur la toile des êtres dont l'existence individuelle disparaissait sous le type. Il agissait à la façon d'un paysagiste qui, ayant cru découvrir le modèle le plus parfait d'un chêne représenterait

une forêt dont les chênes seraient identiques, et l'offrirait à l'admiration publique comme la beauté sylvestre idéale. Telle était son erreur : il négligea la condition la plus essentielle de la vie, qui est la particularité.

Si l'on prenait toutes les feuilles d'un même arbre, qu'on y ajoutât tout celles qui ont poussé sur ses branches depuis qu'il fut planté, et toutes celles de tous ses congénères depuis le commencement du monde, on n'en trouverait pas deux absolument pareilles. Cependant toutes reproduisent une forme caractéristique, spéciale, impossible à confondre avec aucune autre. Ainsi procède la nature. Celui qui sacrifie trop le particulier au général, comme David, ou le général au particulier, comme tel représentant de l'école intitulée à tort *naturaliste*, peut créer une œuvre intéressante : il ne fera rien de supérieur, d'immortel.

Ingres évita ces deux écueils. Il se souvint que Œdipe était un homme dont nous suivons depuis sa naissance jusqu'à sa mort les aventures touchantes ou tragiques ; mais il se souvint aussi que le héros thébain grandi par le recul du temps, le prestige du fabuleux, incarne éternellement l'une des plus vertigineuses conceptions de la philosophie humaine, ce que les anciens appelaient la fatalité, ce que nous allions remettre en honneur sous un autre nom, inconnu du jeune disciple de Raphaël : le déterminisme. Il a mêlé, avec un rare bonheur, le réel à l'abstrait, l'anecdote au poème, la familiarité de la vie ordinaire à la hauteur épique.

Par la fissure de rochers grandioses, mais d'un

pittoresque vraisemblable et qui laissent entrevoir au loin une paisible cité, Œdipe a pénétré dans l'antre du Sphinx. Le voici en face du monstre. Celui-ci, qui représente le côté mythologique de l'épisode, n'a pas dans le tableau l'importance de son rôle légendaire. Ingres a subordonné la fable à la vérité, le surnaturel de la bête à la réalité de l'homme. Le Sphinx ne se laisse voir qu'à mi-corps. On aperçoit sa tête féminine et cruelle, son buste aux seins rigides, ses ailes frémissantes, ses pattes antérieures, dont l'une étend de formidables griffes. Sa croupe de lion se perd dans l'ombre, coupée par le bord de la toile. Au-dessous de lui, entre les pierres, des ossements, un crâne, le pied de sa plus récente victime, témoignent de sa férocité.

Bien que, à l'origine, l'on ait crié au réalisme brutal devant la fidèle reproduction de ces débris humains, toute la partie romanesque, tragiquement fantastique du sujet est traitée d'une façon très sobre, presque sommaire. Il n'y a là ni mise en scène d'horreur, ni aucune tentative pour nous faire prendre au sérieux le danger que court Œdipe. Nous voyons bien, vers l'entrée de la caverne, un homme qui s'enfuit avec un geste d'effarement. Mais ces détails se réduisent aux indications nécessaires pour préciser l'épisode. Ceux qui, dans une admiration aveugle, déplacent la valeur de ce chef-d'œuvre et en exagèrent la portée dramatique, nous semblent se méprendre. Pour nous, au contraire, ce que nous admirons, c'est ce goût si sûr d'un peintre qui, s'adressant à des modernes, à des gens avertis, n'essaye pas de leur en faire accroire. Il leur rappelle simplement, en quelques phrases nettes et

concises, sans aucun effet théâtral, les circonstances qui vont lui permettre de poser, dans une attitude concordante, une héroïque figure.

C'est à cette figure qu'il a donné toute la splendeur dont son imagination rayonnait. Le reste n'est qu'accessoire. Mais cet accessoire prend une beauté propre, justement par la discrétion d'un art si désintéressé, par l'adaptation directe au thème principal et par la noblesse de l'ensemble, que n'exclut pas une telle réserve.

Que dire devant Œdipe lui-même ? Le mieux est de garder le silence, de se laisser pénétrer par une beauté si saisissante, qu'elle se fixe à fond dans l'âme, s'y incruste pour ainsi parler. On n'oublie pas *Œdipe*. C'est une apparition souveraine, une de ces formes qui dominent l'histoire de l'art et qui paraissent, non la fantaisie géniale d'un cerveau, mais l'éclosion d'un long rêve humain, caressé par des générations.

Tel est le miracle du style. Et pourtant rien n'est plus loin de l'emphase que cette imposante figure. Elle ne règne que par le charme tout-puissant. L'espèce de respect qu'elle inspire vient de l'émotion de la pensée. Elle ne nous le dicte par aucune prétention.

Un jeune homme, le pied posé au sommet d'une grosse pierre, s'accoude sur son genou. Son buste s'incline, délassé par ce point d'appui comme après la légère fatigue d'une rapide ascension. Le roc est abrupt en effet, la grotte élevée, si l'on en juge par l'abaissement de l'horizon. Pourtant l'effort ne coûta guère à ce corps si finement mais si robustement musclé, à ces jarrets nerveux dont le dessin s'accuse avec hardiesse. D'ailleurs, dans cette inflexion de la

taille, il y a autre chose qu'un besoin de repos. On y remarque un repliement, un tassement de forces. Le héros thébain, sûr de lui-même, a pris tout naturellement cette attitude de sécurité où l'on distingue le calme défi. Ce n'est pas l'arrogance d'un vainqueur pressé d'affirmer son triomphe, c'est la tranquillité attentive d'un être qui joue une partie redoutable, qui se sent certain de la gagner, mais dont le salut serait compromis par une seconde de distraction.

Il s'est campé solidement, sans forfanterie. Sa tête se relève avec fierté. Il regarde son ennemi bien en face. Quelle concentration de pensée sur son visage! La main gauche, d'un geste expressif, souligne sa parole. Et il y a aussi de l'éloquence dans la main droite, qui se détache des javelots inutiles. La chevelure bouclée, abondante, ne dissimule pas l'ample dessin du crâne. Le ferme profil, un peu busqué, la barbe naissante, sont d'une grâce virile assez âpre, mais bien individuelle. Ce n'est pas un personnage mythique, créé par l'érudition, c'est un être de chair et de sang, ce vigoureux jeune homme, dont l'épaule musclée, la jambe sèche et le jarret fortement accentué révèlent les habitudes athlétiques. Il y a une intimité naïve dans la façon dont il soulève son manteau, retiré pour la leste escalade, en sa hâte d'arriver au but. Quelques plis moelleux de l'étoffe rougeâtre, une bordure plus sombre, le contour d'une rustique coiffure, composent tout ce qu'on devine du vêtement d'Œdipe défait et rassemblé sur l'épaule droite. Mais combien ces notations réalistes donnent de vie effective, personnelle, à une image que sa beauté risquerait de rendre surhumaine!

C'est par cette alliance du plus hautain idéal avec la plus sincère candeur que Ingres a fait un chef-d'œuvre imprévu, ancien par sa noblesse divine, moderne par sa touchante humanité. Les anciens cherchaient le dieu dans tous les hommes, nous cherchons l'homme dans tous les dieux : l'âme complète de Ingres embrassait cette double tendance.

En même temps que *Œdipe*, Ingres envoyait à Paris la *Baigneuse*. C'est sa première figure célèbre de femme nue. Elle est vue de dos. Cependant déjà se révèlent ces traits caractéristiques dont le maître ne se départira guère, et qui marquent sa note personnelle dans le concert de la beauté féminine créé par l'art de tous les temps.

Il y a désormais la femme de Ingres, comme il y a la Vénus grecque, la Vierge de Boticelli, la Madone de Raphaël, la Nymphe du Corrège, et la mystique « dame » de Léonard de Vinci. Elle est leur sœur, dans le resplendissement d'une grâce bien à elle. Nous la verrons surgir, parée de toutes ses perfections, dans *Vénus Anadyomène* et dans la *Source*. Mais déjà, dans la *Baigneuse*, nous reconnaissons ses épaules tombantes, ses formes à la fois pleines et fines, la pulpe délicate et riche en même temps de sa chair lisse, le grain égal, ténu, presque monochrome de sa peau, ses membres arrondis dans leur élégance, et surtout ses jambes nonchalantes dont le mollet, prolongé un peu bas, se fond avec une cheville un peu lourde, jambes de voluptueuse paresse, n'ayant rien de la nerveuse agilité d'une Atalante ou d'une Diane, — grasses tiges d'une fleur épanouie dans un endroit abrité, dans un air

immobile et tiède, et qui conviennent à ces calmes créatures de sérail ou de songe qui furent la vision féminine du maître montalbanais.

III

Ingres travaillait avec lenteur. Sa facilité d'exécution était incontestable, et l'on se demande comment un artiste qui menait à bien en quelques heures d'admirables croquis comme le portrait de M. Gatteaux, où le définitif se manifeste sous une apparence d'inachevé, pouvait répandre devant la toile des larmes de désespoir. Cela est vrai cependant. Tous ceux qui l'ont connu témoignent de ses découragements. Sa première femme, compagne incomparable, en était la consolatrice doucement grondeuse.

Ce n'était pas de son idéal que Ingres doutait. Nul, nous l'avons vu, ne fut plus ardent, plus intransigeant même, dans sa conviction artistique. Il était donc sûr de voir clair. Mais il ne trouvait jamais son cerveau ni sa main à hauteur de sa vision.

Et pourtant quelles belles harmonies décoratives forment ses grands tableaux, quelles nobles qualités de style, de grâce, quelle signification élevée et, souvent, quelle vérité scénique ! On la trouve poussée au plus vif dans une composition que Ingres exécuta en 1813 : la *Chapelle Sixtine*.

Il existe deux exemplaires de cette œuvre ; l'un où le Saint-Père tient chapelle, l'autre, celui du Louvre, sur lequel on voit un moine franciscain baiser les pieds du Pape avant de monter en chaire. Ici Ingres

s'est montré non seulement coloriste, mais — pour employer un vocabulaire tout moderne — impressionniste au plus haut degré. Cette fois il ne nous transporte pas dans quelque région prestigieuse de la légende ou de son rêve de radieuse humanité. Il nous montre une scène qu'il a vue, qu'il a esquissée sur place, et, à notre tour, nous la voyons avec une prodigieuse intensité.

Le ton local du lieu, du jour, des personnages, la lumière chaude, les costumes somptueux, les tentures, les tapis, tout porte un accent de vérité, même pour ceux qui n'ont jamais contemplé l'intérieur de la Sixtine. Les figures des cardinaux sont toutes des portraits, et, comme telles, offrent des physionomies variées, particulières, respirant la vie. Autour et au-dessus de ces hommes en chair et en os, un autre monde palpite d'une existence mystique. De sont les fresques de Lucas Signorelli, de Ghirlandajo, du Pérugin, et au fond le *Jugement dernier* de Michel-Ange. Sur ces peintures, Ingres a répandu leur atmosphère propre, leur patine, leur coloris spécial, qui tranche avec la chaude animation des personnages réels. L'effet captive et ravit. C'est l'émotion de la vérité même, ce grave rayonnement des immortels chefs-d'œuvre planant sur les princes de l'Église dans le recueillement de ce sanctuaire fameux.

Un si séduisant tableau, malgré l'obscurité relative de l'auteur, ne pouvait manquer d'attirer l'attention au Salon de 1814, où il parut. On le loua, sans enthousiasme. On jugea que l'artiste pouvait arriver à quelque chose comme « peintre de genre ». Puis Ingres sentit retomber lourdement sur lui l'in-

différence du public. Il devait mettre encore près de dix années à la vaincre.

Ingres terminait la *Chapelle Sixtine* quand il se maria. Des amis avaient préparé cette union. Jamais il n'avait vu sa fiancée, lorsque, tout étant décidé, on la conduisit à Rome. Leur rencontre eut lieu aux portes de la ville, près du tombeau de Néron. C'est là que Ingres prit pour la première fois dans la sienne la main qui allait lui être si caressante, si consolante et si douce pendant trente-cinq années. Il trouvait la compagne admirable que tout artiste rêve, et possède si rarement : celle qui partage l'espoir et jamais le doute, qui croit et admire, sourit et patiente, accepte tous les sacrifices pour la gloire de celui qu'elle aime.

Les sacrifices, Mme Ingres ne les compta pas. Et elle eut ce tact, rare chez les femmes, de distinguer les véritables intérêts artistiques de son mari. Elle l'encourageait à marcher dans la voie qu'il préférait, la moins productive pécuniairement, mais la plus hardie, la plus fière. Dans une de leurs heures difficiles, alors qu'elle accomplissait elle-même tous les travaux du ménage, taillait et cousait les vêtements de son mari, elle lui conseilla de refuser les propositions d'un riche Anglais, qui leur assurait deux ans de large existence et une rémunération considérable si le peintre voulait le suivre dans sa patrie et y exécuter au crayon les portraits de toute sa famille. Énervé de la lutte, attristé par les constantes privations de sa compagne, Ingres voulait accepter. Sa femme l'en empêcha. Clairvoyance et abnégation sublimes ! Cette créature modeste, mais de si haut instinct, comprit que la

place d'un Ingres était devant son chevalet, dans la solitude altière de son rêve, et non en pays étranger, avec une inspiration captive, aux gages d'un amateur.

Cependant que de chefs-d'œuvres naissent dans cet humble intérieur encore oublié par la fortune et par le succès !

D'abord la *Grande Odalisque*, cette exquise vision de charme, de langueur, de secrète et précieuse beauté. Dans un décor moelleux et étroit, parmi le chatoiement des soies fleuries de l'onyx des gemmes, un corps de femme s'allonge comme un bijou dans son écrin. Il a des rondeurs et des reflets de perle. Il est inerte et magnifique comme un joyau de valeur fabuleuse. C'est un trésor captif, une splendide chose sans liberté, sans âme. Et pourtant cette forme incomparable n'est pas marmoréenne et froide, car elle promet la volupté.

Ce n'est pas un artiste insensible aux fascinations de la chair qui a peint des créatures aussi désirables que la *Baigneuse*, les deux *Odalisques*, *Angélique*, les femmes du *Bain Turc*, les amantes enchantées de l'*Age d'or*. Ingres fut un adorateur de la beauté féminine. Il la décrivit en des traits inimitables, d'un pinceau fervent, avec des tendresses et des émois d'amoureux. Mais ses confessions restent toujours chastes, ses transports toujours contenus. Epris de la ligne et du contour plus que de la substance et de la couleur, il ne tombe jamais dans des matérialisations trop sensuelles. Il semble redouter, pour la grâce harmonieuse de ses figures, les frissons trop passionnés de la vie, l'ardeur du

sang, les meurtrissures de l'amour. Il les effleure plus qu'il ne les étreint. Aussi nul trouble ne les agite, nulle fièvre n'altère la soyeuse fraîcheur de leur peau, n'y fait courir des colorations inégales.

On ne comprit guère tout d'abord cette sobre façon d'exprimer la beauté plastique, cette absence de trompe-l'œil, cet éloignement de la réalité criarde, abolie pour mieux laisser resplendir la poétique éloquence de la ligne, la suprématie du style.

Le critique Landon disait, à propos de l'*Odalisque* : « On peut y trouver du charme ; mais après un moment d'attention, on voit qu'il n'y a dans cette figure ni os, ni muscles, ni sang, ni vie, ni relief, rien enfin de ce qui constitue l'imitation. La carnation est bise et monotone. Les parties sur lesquelles la lumière devrait être dégradée, la reçoivent autant que les parties les plus saillantes ; il n'y a même, à proprement parler, aucune partie réellement saillante, tant la lumière est étendue à plat, sans art et sans ménagement. » Ce juge, qui réclamait « l'imitation » devant une peinture idéale, possédait au moins assez de discernement pour apercevoir chez l'auteur une méthode personnelle, une volonté bien arrêtée. « Il est évident, ajoute-t-il, que l'artiste a péché sciemment. »

Qui se soucie aujourd'hui de l'opinion de Landon ? Tandis que la description enthousiaste de Théophile Gautier s'accorde avec l'admiration dont à jamais on entourera cette belle œuvre.

« Soulevée à demi sur son coude, écrivait-il, noyée dans les coussins, l'Odalisque, tournant la tête vers le spectateur par une flexion pleine de grâce, montre des épaules d'une blancheur dorée, un dos où court

dans la chair souple une délicieuse ligne serpentine, des reins et des jambes d'une suavité de forme idéale, des pieds dont la plante n'a jamais foulé que des tapis de Smyrne et les marches d'albâtre oriental des piscines du harem; des pieds dont les doigts, vus par-dessous, se recourbent mollement comme des boutons de camélia, et semblent modelés sur quelque ivoire de Phidias retrouvé par miracle. L'autre bras, languissamment abandonné, flotte le long du contour des hanches, retenant de la main un éventail de plume qui s'échappe en s'écartant assez du corps pour laisser voir un sein vierge, d'une coupe exquise, sein de Vénus grecque, sculptée par Cléomène pour le temple de Chypre et transportée dans le sérail du padischah.

« Une espèce de turban de cachemire, arrangé avec un goût extrême et dont les franges retombent derrière la nuque, enveloppe le sommet de la tête, découvrant des cheveux en bandeaux sur lesquels s'enroule une natte de cheveux en forme de couronne. Des fils et des grappes de perles complètent cette coiffure orientale. Les yeux dont la prunelle glauque regarde de côté; le nez aux narines roses comme l'intérieur d'un coquillage; la bouche épanouie par un sourire nonchalant; les joues pleines, un peu larges; le menton d'une courbe ronde et voluptueuse, forment un type où l'individualité de l'Orient se mêle à l'idéal de la Grèce.

« C'est bien là, et telle a dû être l'intention du peintre, la beauté esclave dans sa sérénité morne, étalant avec indifférence des trésors qui ne lui appartiennent plus, et se reposant au sortir de son bain, dont les dernières perles sont à peine séchées,

à côté de la cassolette qui fume entre le chibouk et la collation de fruits et de conserves, ne prenant pas même la peine de renouer sa ceinture à la massive agrafe de diamants. Quelle élégance abandonnée dans ses longs membres qui filent comme des tiges de fleurs au courant de l'eau! Quelle souplesse dans ses reins moelleux, dont la chair semble avoir des micas de marbre de Paros sous la vapeur rose de la vie qui les colore légèrement! Et quel soin précieux dans tous les accessoires, les bracelets, les chasse-mouches en plumes de paon, les bijoux, la pipe, les draperies, les coussins, les linges fripés çà et là! La Tribune de Florence, le Salon Carré de Paris, la Galerie de Madrid, le Musée de Dresde admettraient ce chef-d'œuvre parmi leurs plus belles toiles. »

Contemporaine de l'*Odalisque* est cette toile admirable dont s'enorgueillit le musée de Nantes : le portrait de Mme de Senonnes. Moins intéressante peut-être par la physionomie que Mme Devauçay, moins pensive et mystérieuse, mais d'une beauté plus éclatante, Mme de Senonnes n'inspira pas moins heureusement le peintre. Nous sommes là en face d'une des œuvres magistrales de Ingres. Dans ce portrait, il a déployé toutes les ressources de son génie, même celles que, de parti pris, il était porté à négliger. Il se servit de sa palette avec moins de parcimonie que d'habitude. Non pas qu'il se décidât à poser sur sa toile des touches plus larges, plus épaisses. Il eut toujours horreur de la peinture grasse. Mais il employa des couleurs plus énergiques, tout en continuant à les appliquer en

couches minces et unies. Il sut donner aux chairs un aspect plus vivant, les imprégner d'une tiède animation, les gonfler d'une pulpe savoureuse.

Dans les mains de Mme de Senonnes comme sur son visage, et même aux fermes rondeurs de sa gorge que voile à peine une guimpe transparente, on distingue la chaleur du sang, la moite atmosphère de la peau, l'espèce de respiration d'un épiderme frais et frémissant. Mais aussi quel modèle pour enfiévrer le pinceau d'un artiste ! Quelle opulence de charmes, chez cette radieuse Transtévérine, cette élue de l'amour !

Elle n'était qu'une belle fille du peuple, quand le vicomte de Senonnes la vit, l'adora, l'épousa. L'aristocratique famille française à laquelle il appartenait n'accepta jamais sa mésalliance. On tint rigueur à sa femme jusqu'à la mort de celle-ci. L'effigie hérita du dédain dont on avait accablé l'original. Reléguée dans un coin obscur par le vicomte, qui se remaria, puis mourut à son tour, cette toile tomba aux mains du frère aîné, Pierre de La Motte-Baracé, marquis de Senonnes. Il se garda bien de la joindre aux portraits de famille, l'exila dans quelque froid corridor de son château d'Anjou, où s'attristèrent dans l'oubli les magnifiques yeux de l'Italienne.

Quand le marquis mourut, les héritiers se débarrassèrent de ce souvenir gênant. Un brocanteur l'acquit pour cent vingt francs et un guéridon. Par bonheur, le baron de Wismes, membre de la Commission du musée de Nantes, entra chez le marchand de bric-à-brac d'Angers. C'était en 1853. Il resta pétrifié d'admiration devant la merveille. Et peut-être le laissa-t-il trop voir, car elle ne lui fut pas

cédée à moins de quatre mille francs. Bonne affaire pour lui, meilleure pour la ville de Nantes, qui, moyennant cette modique somme, s'assura la possession d'un chef-d'œuvre.

Ingres n'avait pas tout d'abord voulu représenter Mme de Senonnes dans la position assise où nous la voyons. Hanté par le portrait de Mme Récamier, de David, auquel il avait travaillé sous la direction de son maître, il voulait étendre sur un divan cette indolente créature. Il en fit l'esquisse, puis se ravisa. Et, définitivement il redressa le buste, mais avec un souple abandon et une grâce nonchalante.

Ce n'est pas une nerveuse, une rêveuse pareille à Mme Devauçay, cette belle inconsciente, qui respire comme son atmosphère naturelle l'ambiance d'un miracle d'amour. Vêtue de somptueux velours, de dentelles précieuses, les doigts chargés de riches bijoux, laissant glisser sur les coussins satinés une écharpe élégante, elle a le calme apaisé d'une rare fleur épanouie sous le climat qui lui convient. Elle est sœur de l'*Odalisque*. Elle trouve que rien n'est doux comme d'être belle et perpétuellement désirée. Elle ne cherche rien au delà. Nulle aspiration troublante, nulle curiosité, nulle inquiétude, nulle pensée peut-être n'avive la grisante langueur de ses larges yeux de velours, ne mélancolise le vague sourire de sa trop petite bouche entr'ouverte.

Dans ce portrait, autant et plus que partout ailleurs, Ingres a rendu tous les détails des accessoires avec un art minutieux, une virtuosité qui tient du prodige. On cite le châle de Mme de Senonnes comme le gilet de M. Bertin. Ce serait de la gageure et de la fantasmagorie, si, par un équilibre de tons et un

goût absolument sûr, le peintre ne faisait concourir la nature morte à l'expression générale et à la noblesse de l'ensemble.

Derrière Mme de Senonnes, Ingres a mis une glace, où la tête de la jeune femme se reflète vaguement. Dans le cadre de cette glace sont glissées quelques cartes de visite. Sur l'une, légèrement repliée, on lit la plus grande partie de ces deux mots : *Ingres Roma.* C'est la dédicace en même temps que la signature.

Il paraît que le peintre ne reçut jamais le payement intégral de cette toile. On peut croire qu'il n'en prit guère souci. Il dut exécuter cette œuvre avec une joie particulière. Elle lui est sortie à la fois de la main, du cerveau et du cœur. N'avait-il pas sous les yeux, dans le fourreau de cette robe empire, et paré des atours à la mode, son rêve de placide grâce féminine, cette suave et tranquille beauté qu'il étendra sur les coussins des harems ou dans les prairies de l'*Age d'or*, qu'il érigera sur l'écume des flots ou dans le creux des rochers primitifs ! Le réaliste et l'idéaliste qui se partageaient son âme purent se satisfaire également. Rien d'étonnant s'il se surpassa.

Pendant six années encore, de 1814 à 1820, ce peintre, déjà si grand et toujours méconnu, demeura à Rome, n'attachant qu'une médiocre importance aux portraits qu'il peignait ou dessinait pour vivre, mais poursuivant l'exécution de petits tableaux de genre ou de grandes compositions religieuses et historiques.

Cette période vit naître, après *Romulus vain-*

queur d'Acron, qui est de 1812, *Tu Marcellus eris!* ou *Virgile lisant l'Énéide devant Auguste ;* puis *l'Arétin*, *Don Pedro baisant l'épée de Henri IV*, les *Fiançailles de Raphaël, Raphaël et la Fornarina, Philippe V et le maréchal de Berwick, Henri IV et ses enfants*, la *Mort de Léonard de Vinci, Roger et Angélique*, *Jésus remettant les clefs du paradis à saint Pierre.*

Toutes ces œuvres renferment des beautés supérieures, mais inégales.

Dans les compositions historiques, Ingres a pu développer la noblesse de sa pensée artistique, l'énergie et la pureté de son dessin, la hauteur de son style. Il a créé d'admirables figures humaines, qui, dans leur variété, leur multiplicité, ne s'écartent jamais de cette conception à la fois véridique et élevée que nous avons étudiée dans *Œdipe*. S'il a excellé à rendre dans sa plus haute expression la beauté du corps nu, en repos ou en mouvement, il n'a pas déployé moins de maîtrise dans l'art de traiter la draperie.

L'antiquité nous avait enseigné ce qu'il peut tenir de majesté, de grâce et d'expression dans les plis d'une étoffe. La statuaire de cette époque ne manquait pas de modèles. Sans doute, lorsque les hommes et les femmes n'avaient guère d'autre parure que de longues tuniques et d'amples manteaux qui se façonnaient autour du corps, par la seule manière dont ils étaient portés, la coquetterie devait consister à tirer les effets les plus heureux de ces gauches vêtements. On n'y arrivait que par l'habitude et l'exercice. Ce ne devait pas être chose aisée que de s'envelopper élégamment dans ces

tissus que rien n'ajustait. Mais l'instinct de se faire valoir et de plaire, et la nécessité, firent naître un art véritable. Les sculpteurs ne l'inventèrent pas. La frivolité de la jeunesse d'Athènes dut accomplir des trouvailles dont profita même un Phidias.

De nos jours, cette science de la draperie est devenue une spécialité des écoles des beaux-arts. Elle fait partie de leur enseignement. Mais c'est un peu à la façon d'une langue morte. Comment se renouvellerait-elle ? L'œil ne peut s'y exercer inconsciemment par les révélations de la vie. On ne voit pas de péplums dans nos rues.

Ingres y apporta un sens personnel, un goût passionné, des exigences inattendues. En ceci, comme en beaucoup de choses, il égala les anciens sans les copier. Il fut un grec avec une âme moderne. Nul ne donna jamais plus d'élégance, plus d'harmonie à des mouvements, à des ondulations d'étoffes.

Ici encore, il n'acceptait pas aveuglément la tradition : il étudiait, cherchait par lui-même, surveillait la nature. Pas ou presque pas de mannequin sous les draperies : il n'en voulait point. C'est la vie qui détermine les plis de l'étoffe. Si elle est absente, on ne crée que la rigidité, la froideur. Aussi drapait-il tout être vivant qui entrait dans son atelier, ses visiteurs, ses amis, lui-même. Un jour il fait poser le peintre Constantin pour la Vierge, dans le *Vœu de Louis XIII*. Puis, comme celui-ci ne réalise pas l'attitude voulue, Ingres monte à l'échelle, se drape à son idée, soutenant dans ses bras un paquet de linge, en guise d'Enfant Jésus, tandis que Constantin fixe l'effet par un rapide croquis.

Pour juger de ce que Ingres pouvait déployer d'éloquence et de grâce dans les draperies, qu'on examine *Virgile lisant l'Énéide*, ou *Jésus remettant les clefs du paradis à saint Pierre*. Dans les deux toiles, le rapprochement des personnages risque d'amener de la confusion ou de la monotonie en un tel amas de tissus. Mais, au contraire, par la légèreté, l'ingéniosité des arrangements comme de l'exécution, tous ces plis s'harmonisent sans se répéter ou se mêler, chacun d'eux conserve sa signification particulière, et le sens général est allégé, éclairé par une écriture aussi franche, nette et coulante.

Ainsi doué, Ingres devait préférer les costumes antiques, les simples tissus qu'il pouvait, suivant son goût, modeler et ajuster sur des formes vivantes, plutôt que les vêtements à façons compliquées, qui dénaturent les lignes du corps.

On ne trouve pas dans *Françoise de Rimini*, dans l'*Épée de Henri IV*, dans *Henri IV et ses enfants*, ou dans la *Mort de Léonard de Vinci*, la liberté, l'aisance, la simplicité qu'offrent ses sujets antiques.

C'était une âme héroïque et naïve que celle de Ingres. Il avait la passion du grandiose. Il le montrait aussi bien dans ses partialités en musique, cet art qui, tout de suite au-dessous de la peinture, fut la joie de sa vie. Les roucoulades italiennes lui faisaient horreur. Il n'eût pas consenti à les exécuter sur son violon. Comment son pinceau s'y fût-il prêté ? Or, dans un thème comme celui de *Françoise de Rimini*, dont Dante pourtant a fait un chant sublime, comme du Gluck ou du Mozart, le peintre ne découvrait que des fredons amoureux à la façon de

Rossini. Il s'en débarrassa lestement par une vignette. Dans ce coquet becquetage sur la joue, rien ne subsiste du baiser délirant qui soudain prend le goût de la mort sur la bouche des deux amants.

En 1819, Ingres envoyait à Paris son *Angélique*. Cette superbe nudité féminine ne fut pas mieux comprise que ne l'avait été l'*Odalisque*. On lui reprocha une perfection trop sculpturale, soulignée par le ton uniforme de la chair. C'était oublier l'intention de l'Arioste lui-même, qui disait de son héroïne : « Roger eût pu la prendre pour une statue d'albâtre « ou du marbre le plus précieux, attachée sur le « roc par la main d'un habile sculpteur. » Cette description avait certainement déterminé Ingres dans le choix d'un sujet si conforme à sa manière, à sa conception majestueuse et tranquille de la beauté. Quelle injustice dans le reproche qu'on lui adressa!

Mais le persévérant artiste touchait à la fin de son épreuve. Il allait bientôt, suivant l'expression du poète, « entrer vivant dans l'immortalité ».

En 1820, il quitta Rome pour s'installer à Florence avec Mme Ingres. Ce changement de résidence lui fut dicté par un peu de lassitude énervée, après tant d'efforts sur un champ de bataille où la victoire ne se décidait pas, mais aussi et surtout par le désir de retrouver l'ami de sa jeunesse, le sculpteur Bartolini.

Peu après son arrivée, Ingres jeta sur la toile l'ébauche du tableau qui devait enfin manifester son génie aux yeux les moins favorables. L'État venait de lui commander pour la cathédrale de Montauban un tableau ayant pour sujet le *Vœu de Louis XIII*. Ingres y travailla pendant trois ans, profitant des

intervalles de l'inspiration pour suffire à de moindres commandes et à des portraits, son gagne-pain.

Il ne trouva pas d'emblée cette vision rayonnante et sereine qui devait le faire apparaître si près de Raphaël. D'abord il avait songé à représenter la Vierge abîmée de douleur devant son Fils mort; puis il jugea plus logique de faire monter le Vœu royal vers une Mère radieuse, assise dans la gloire, avec son divin Enfant sur les genoux. Et il dessina ce groupe adorable de la Vierge et de l'Enfant Jésus, soulevés sur des nuages, au-dessus d'un tabernacle, que des anges dévoilent.

Le Salon de 1824 s'illumina de cette apparition. C'était la beauté antique, échauffée par la flamme de la Renaissance. Le geste de Marie, qui soulève son Fils avec tant de fierté, l'expression sublime de son visage, la grâce de l'Enfant Jésus, sa moue puérile, le mouvement de ses petits bras, le dessin admirable de son corps, l'élan passionné des anges qui écartent le double rideau, tout fut apprécié, senti par ceux même qui s'étaient montrés jusqu'ici le plus hostiles au talent de Ingres. Son jeune adversaire, Delacroix, conduisit le concert des louanges. Il ne trouva rien à redire même au coloris de cette toile, riche d'accent et de lumière. En effet, une clarté ineffable entoure la Vierge, et descend, atténuée par des gradations douces, jusqu'à la figure de Louis XIII prosterné devant le tabernacle. Le rayon mourant fait encore étinceler le sceptre et la couronne tendus par le roi, et qui, symboles de la France offerte, participent ainsi, du consentement divin, à la céleste splendeur.

Une telle œuvre parut trop belle pour la province. L'État voulut la retenir à l'intention de Notre-Dame ou du Val-de-Grâce, et il offrit à l'artiste une somme très supérieure à celle fixée primitivement. Ingres refusa des propositions si flatteuses. Il fut trop heureux de donner à Montauban cette preuve de son filial amour[1].

Du moins vint-il à Paris jouir de son triomphe. Il l'attendait depuis si longtemps! Comme il arrive pour tous les artistes de mérite, à qui la gloire sourit tard, sa renommée se grossit immédiatement de tout l'arriéré qui lui était dû. La valeur, l'importance des travaux accomplis éclata tout à coup. Les yeux les plus obstinément fermés se dessillèrent. Ingres, jusque-là plus méconnu encore que discuté, passa maître. Il recueillit en une seule gerbe tous les lau-

1. A ce sujet, on lira avec intérêt cet extrait d'une lettre inédite qu'il adressait, le 21 octobre 1849, à son jeune ami M. Armand Cambon:

« Tout le monde parle du bon effet que produit notre tableau dans la sacristie. J'en suis bien heureux; le voilà sauvé, j'espère, à jamais. Mais on dit que, le matin, le soleil et la grande quantité de jour lui font un peu tort, et aussi les murs qui, tout blancs, doivent amener des reflets. Voyez si en bouchant ou en atténuant le jour de quelques croisées tout irait mieux. Vous suis-je bon à quelque chose? Je suis prêt à vous servir, et à ce propos, voulez-vous que je vous prie d'accepter l'esquisse peinte du *Vœu de Louis XIII* que vous avez pu voir? Pardon pour si peu, mais c'est un souvenir d'amitié.

« Je pense aussi que le tableau n'est pas trop penché en avant : je désirerais qu'il suivît le mur et qu'il ait l'air d'y être monumentalement; et si au delà, aux angles des murs on pouvait mettre une tenture rouge de soie, ou bien un ton absorbant la lumière, cela irait bien. Je suis fâché d'être si exigeant, mais c'est un père pour son enfant qui parle, et quand la sacristie serait toute arrangée ainsi, elle n'y perdrait pas, car, je me rappelle bien, c'est superbe. »

riers auxquels jusqu'alors s'étaient déchirées, sans les ravir, ses mains ambitieuses.

En 1824, on le nomma chevalier de la Légion d'honneur. En 1825, il fut de l'Institut. Aussitôt il recevait des commandes royales : le portrait de Charles X, en grand costume de cour, et la décoration d'un plafond du Louvre, dont il allait faire l'*Apothéose d'Homère*. A la fin de l'année 1829, il était nommé professeur à l'École des beaux-arts.

Enfin, on lui rendait justice! Son ardente conviction, son indomptable volonté, sa longue persévérance, l'amenaient au but toujours entrevu par le conscient orgueil de son génie. Quelle dut être l'émotion altière de ce cœur si fortement trempé! Nous le devinons, sans qu'il le laisse voir, sur le tableau de Heim, de la salle des Sept-Cheminées.

En cette année 1824, dans le Salon Carré du Louvre, le roi Charles X distribue les récompenses aux artistes. Parmi les plus illustres, non loin du monarque, Ingres est là. Droit et massif comme un roc dans sa petite taille, il tourne ardemment sa grosse tête volontaire, il attend l'appel de son nom pour aller recevoir la croix.

Écoutons-le faire le récit de cette minute dans une lettre citée par Charles Blanc, et où, sous la concision voulue de la phrase, on sent la bouillonnante joie :

« Ma fortune a véritablement changé du tout au tout. Je vais reprendre d'un peu plus haut, lorsque le roi nous a distribué nos croix au Salon. Avant la cérémonie et devant ce tableau, les artistes de tous les genres et de toutes les écoles m'entouraient et me félicitaient avec cœur et sentiment

sur mes ouvrages et sur cet heureux moment de ma gloire. Arrive enfin le moment de l'appel : quand on m'a nommé pour aller vers le roi, les applaudissements ont été unanimes et aussi marqués que possible. »

IV

Ingres se fixe à Paris. Il ouvre un atelier. Il va former des élèves. Que leur enseignera-t-il?

Nous avons dit la fermeté de ses convictions artistiques. Les principes dont il s'était imposé à lui-même l'application, il va les prescrire comme des dogmes à ses disciples. Les paroles les plus caractéristiques qui tomberont devant eux de sa bouche, que ceux-ci recueilleront pieusement et nous transmettront plus tard, sont les mêmes que nous retrouvons, griffonnées au jour le jour sur les cahiers de Ingres.

Car cet impétueux artiste, toujours en ébullition, toujours transporté d'enthousiasme ou de colère, à moins qu'il ne fût abattu de découragement, cet homme au caractère perpétuellement tendu, était en même temps le plus méthodique et le plus réfléchi. Il analysait tout, ne laissait rien au hasard, et pour plus de sûreté, puisait en lui et dans ses lectures une foule de raisons déterminantes, qu'il accumulait dans des cahiers, dont on pourrait dire qu'ils étaient sa conscience écrite.

Ils appartiennent à sa ville natale, avec la collection de ses esquisses et de ses œuvres d'art. Ce n'est pas la moins précieuse relique d'une existence

qui a tant enrichi notre trésor intellectuel, que ces neuf petits cahiers. Nous en avons donné, par ailleurs, l'ordonnance, la physionomie et les passages les plus frappants [1].

On y découvre qu'il s'était fait la leçon à lui-même avant de la faire aux autres. Sa rigide doctrine : voir avant tout la nature et la voir en beau, ne pas la transfigurer, mais lui rendre justice en la montrant dans ce qu'elle crée de supérieur — il l'inscrivit au seuil de son âme comme une profession de foi. Lorsqu'il en trouvait trace chez les anciens, il copiait mot à mot leurs auteurs comme pour assurer sa propre ferveur et la garer de toute défaillance.

Il communiqua donc à ses élèves des convictions fortes, le respect et non la superstition de la nature, le goût du beau, mais seulement quand le beau est aussi le vrai.

Son influence despotique, entière, sur les jeunes gens qui se groupaient dans son atelier, les deux Flandrin, Amaury-Duval, Théodore Chassériau, Lehmann, Pichon, les frères Balze, comme sur tous ceux qui, par affinité, attendaient les décrets de son génie, fut très saine. A la fois réactionnaire et révolutionnaire, comme nous l'avons indiqué, elle défendit l'idéal contre des crudités et des brutalités que l'on prenait pour des hardiesses, en même temps qu'elle ramenait à la vérité les timides esclaves de la tradition. Les timorés lui durent plus d'indépendance, les fougueux, plus de mesure. Tous participèrent à cet éclat dont il fit res-

1. Voir *Les dessins de Ingres, du musée de Montauban*, in-fol., 1901.

plendir l'École française. Son nom est le plus grand dans notre peinture nationale de ce siècle.

Il est admirable qu'un tel artiste ait enseigné comme premier devoir la probité, la simplicité artistique, et surtout qu'il ait prêché d'exemple. A quatre-vingt-six ans, il se rendit plusieurs jours de suite, un carton sous le bras, comme un écolier, dans une Exposition où se trouvait un dessin de Holbein. Il copiait ce dessin. Quelqu'un lui demanda pourquoi il prenait cette peine : « Pour apprendre », répondit-il. Quand un pareil maître confesse devant ses élèves le secret de ses luttes, il leur donne une leçon plus efficace qu'en leur dictant des formules et des recettes.

Il venait de faire le portrait de Bertin aîné, et voici ce qu'il disait au jeune Amaury-Duval :

« Je ne pouvais pas, je ne trouvais rien... Certes, mon modèle était bien beau, j'en étais enthousiasmé. Mais ce que je faisais était mauvais. »

Mme Ingres l'interrompit :

« Il faut toujours qu'il recommence ; moi, je trouvais ça très beau.

— Ne l'écoutez pas, reprit le maître. Ne l'écoutez pas, mon cher ami ; c'était mauvais, et je ne pouvais pas l'achever ainsi. J'avais eu le bonheur de tomber sur le meilleur et le plus intelligent des hommes. M. Bertin venait de Bièvres exprès pour poser ; il m'avait donné déjà un grand nombre de séances, et je me voyais dans la nécessité de lui dire que tout cela était peine perdue ! J'étais désolé, mais j'eus ce courage... Savez-vous ce qu'il me répondit ? « Mon cher Ingres, ne vous occupez pas de moi : surtout ne vous tourmentez pas ainsi. Vous voulez

recommencer mon portrait? A votre aise. Vous ne me fatiguerez jamais et tant que vous voudrez de moi, je serai à vos ordres.

Cela me remit la joie au cœur. Je le priai de prendre ainsi que moi un peu de repos, et plus tard, j'ai trouvé, j'ai fait le portrait que vous avez vu. »

S'il a trouvé, et à quel point il a trouvé, nous le savons, quand nous nous arrêtons au Louvre devant cette toile saisissante qu'est le portrait de M. Bertin. Ses tâtonnements, ses douloureuses reprises, ses remords éperdus, nous en avons le témoignage dans les esquisses si différentes qu'il en a laissées. En voici une où Bertin l'aîné se tient debout, le coude droit appuyé au bras du fauteuil, la main gauche sur la hanche et chargée de son chapeau. Le buste se renverse légèrement en arrière. Le perçant regard est dardé directement devant lui, mais ne rencontre pas celui du spectateur, car le visage apparaît de trois quarts. L'attitude est solide, décidée[1]. Elle marque bien l'importance consciente de ce représentant de la haute bourgeoisie, de ce directeur d'un journal influent, qui se savait une force. Pourtant cette physionomie ainsi posée paraît presque insignifiante à côté de la vigoureuse personnalité du Louvre. Si Ingres l'eût peinte ainsi, il en eût fait une belle œuvre, cela est certain. Mais il y avait mieux dans son modèle et dans lui-même. C'est ce mieux qu'il pressentait, qu'il poursuivait avec un acharnement désespéré.

Quelle illustration de sa doctrine! Quel exemple

1. Musée de Montauban.

de ce que la nature nous cache si nous ne l'interrogeons que superficiellement! La voir, tout est là. Sur l'ébauche, il y a bien M. Bertin ; mais c'est un des mille Bertins qui, au hasard de l'heure, de l'expression, du mouvement, concourent à constituer le Bertin essentiel, le caractère entier, profond, personnel, dont l'ensemble ne surgit que par éclairs. Cet éclair, Ingres voulait le surprendre : il l'a saisi, fixé sur sa toile.

Qui ne connaît, comme pour l'avoir rencontré dans la vie, cet homme aux cheveux gris, aux yeux pénétrants, à la bouche avisée, si carrément assis dans son fauteuil, les deux mains sur ses genoux ! Qui ne se les rappelle, ces mains si vivantes, courtes avec des bouts de doigts effilés et couverts de rides expressives? L'une d'elles vient sans doute, dans un mouvement vif, de bousculer cette chevelure pittoresquement hérissée par places. Elle va remuer encore. Ces lèvres frémissantes de malice vont lancer quelque démontante riposte. Vous sentez qu'il ne faut pas trop s'y fier. Il est intimidant, ce personnage, malgré sa bonhomie. Et tout en vous retirant pour lui laisser le dernier mot, vous vous étonnez que votre ombre n'ait pas intercepté ce reflet lumineux qui tremble là, dans la convexité luisante d'une breloque, et là encore, sur le bois verni du fauteuil. Voici du réalisme, presque du truc, si c'était amené par artifice; mais c'est l'accent de la vérité même[1].

1. Deux copies ont été exécutées, l'une par Amaury-Duval, élève de Ingres, pour la famille de Bertin : l'autre, plus récente, par M. Louis Cabanes, artiste fort distingué, et compatriote du maître, pour le compte de l'État. Cette dernière

L'*Apothéose d'Homère* avait précédé le portrait de M. Bertin. Elle avait consacré la gloire de Ingres. Et cela rend plus instructive, plus touchante encore, quand on y songe, la sévérité pour soi-même que déploya, dans l'étude d'une physionomie contemporaine, le grand artiste qui venait de planer sur de tels sommets.

Homère fut composé pour décorer le plafond d'une salle de Louvre. Il y demeura, en effet, pendant une vingtaine d'années. Puis une excellente copie par Dumas et les frères Balze vint le remplacer, afin que l'original pût être offert en meilleure situation et en meilleur éclairage à l'admiration du public et à la studieuse observation des peintres.

Nous devons nous féliciter de ce que Ingres a disposé cet admirable groupe face au spectateur et non flottant au-dessus de la tête. Il s'est bien gardé de faire plafonner ses figures, ne voulant pas restreindre à la circonstance, à l'accidentel, un hommage que, dans sa ferveur pour l'antiquité, il voulait universel et durable.

Sur cette page, d'une souveraine noblesse, l'allégorie s'élève à la hauteur d'une grande pensée philosophique. Le lien spirituel qui enchaîne l'une à l'autre les générations humaines, qui rend chacune redevable à ses aînées de ce qu'elle a pu concevoir, goûter, créer dans son bref passage sur la terre ; la véritable immortalité du génie par son incessante action sur toutes les âmes qui, successivement,

copie a été attribué par M. Henry Roujon, alors Directeur des beaux-arts, au musée Ingres.

naissent et se développent dans son rayonnement ; la communauté du trésor artistique, auquel nul ne peut ajouter ou puiser sans faire œuvre fraternelle avec tous les sublimes esprits du passé comme de l'avenir : telles sont les idées qui se dégagent de l'*Apothéose d'Homère*.

Il est impossible de faire plus exactement correspondre une conception plus abstraite avec une formule plastique plus digne de l'exprimer. Ce tableau est un monument élevé par l'humanité à sa propre gloire. Ceux qui l'incarnèrent dans sa plus subtile essence, réunis en un groupe auguste, saluent son antique rêve. Toute la profonde poésie d'une telle pensée vivifie la composition de Ingres.

Chaque visage, chaque attitude, chaque pli d'étoffe fut cherché patiemment, avant d'être exécuté avec cette libre maîtrise qui fait croire à un miracle de révélation. Le choix et la prépondérance respective de personnages si divers, les attributs qui devaient les rendre reconnaissables, le terrible problème des costumes d'époques si différentes, compliquaient les difficultés qu'on imagine. Tout fut résolu avec clarté, simplicité, incomparable grandeur.

Ce sont bien là, rassemblés autour du trône où siège l'aède aveugle, les êtres de légende ou d'histoire qui furent des révélateurs et des conducteurs : les poètes, les philosophes, les peintres, les sculpteurs, les rois protecteurs des arts. Les voilà, tels que nous nous les représentons, avec leur physionomie presque surhumaine à force d'être devenue traditionnelle, et les accessoires distinctifs qui doivent les personnifier. Et cependant, c'est encore et

tout bonnement, par la vérité de l'interprétation, un groupe d'hommes quelconques, unis pour une offrande et qui accomplissent, sans uniformité, sans raideur, un acte identique dans l'ensemble, individuel dans le détail.

Ce mélange d'héroïsme et de naturel est aussi frappant que possible dans les trois figures de femmes purement symboliques : la Victoire ailée, qui pose une couronne d'or sur le front d'Homère, l'*Odyssée* et l'*Iliade*, ses filles immortelles, assises au pied de son trône.

Quelle distance entre ces créatures pleines de charme féminin, de vie florissante, de curieuse personnalité, et les froides allégories que le sujet imposait presque ! Peut-on nier cependant qu'elles ne tiennent avec convenance et dignité leur rôle fictif ? Cette Victoire, qui s'envole d'un vol si léger, n'a-t-elle pas le prestige céleste, l'autorité qui conviennent à sa mission ? Cette orgueilleuse fille, aux sourcils froncés, à la bouche dédaigneuse, aux mains nerveusement croisées autour de son genou, et qui relève un pied prêt à la marche, dont les orteils se retroussent et frémissent, ne semble-t-elle pas la sœur belliqueuse d'Achille ? Est-il besoin du glaive posé à côté d'elle pour nous faire deviner l'*Iliade* ? Et cette rêveuse, qui drape autour d'elle un manteau couleur de vague, et qui, le menton dans sa main, voit se développer sous ses paupières mi-closes de lointains horizons, n'est-elle pas la mélancolique enchanteresse qui, de rivage en rivage, entraîna le rêve aventureux d'Ulysse ?

Dans l'*Apothéose d'Homère,* Ingres donnait la mesure entière et la formule de son génie. Pourtant

il ne croyait pas avoir atteint l'expression suprême, définitive de sa pensée. Il crut la livrer mieux encore, avec plus d'éclat, de force, de persuasive chaleur dans une œuvre qui suivit immédiatement *Homère*. Ce fut une scène religieuse destinée à la cathédrale d'Autun : le *Martyre de saint Symphorien*.

Ingres avait voulu redoubler le grand coup frappé par *Homère*. Son élan porta dans le vide. Là où il espérait une victoire plus complète encore, si c'était possible, il rencontra presque un échec. Il n'y comprit rien, ne s'en consola pas, maudit son époque et l'injustice du public. Il jura qu'il n'exposerait plus — et il ne devait que trop bien tenir sa parole. Il souhaita fuir Paris, accepta comme une délivrance sa nomination de directeur de l'Académie de France à Rome, ferma son atelier, congédia ses élèves et reprit, l'âme indignée et amère, le chemin de l'Italie. On était en 1834. Il y avait dix ans que Ingres était accouru de Florence dans l'ivresse du succès. Depuis, sa réputation n'avait fait que s'affermir. Et malgré les discussions soulevées par le *Saint Symphorien*, malgré l'exaspération qu'en ressentit le peintre, il occupait réellement dans l'estime publique la place à laquelle il avait droit.

Quels étaient donc les torts qu'on reprochait à son plus récent tableau ? Et quels juges avait-il surtout contre lui ?

Les classiques se prononçaient le plus sévèrement, tandis qu'il trouva des défenseurs inattendus parmi les romantiques. L'un de ces derniers fut Decamps. Nous pouvons nous en étonner aujourd'hui. Témoins des hardiesses les plus outrées, en proie à une véritable anarchie artistique, nous avons peine à nous

représenter Ingres comme un révolutionnaire. Pourtant, ses écarts et sa témérité scandalisèrent.

Par l'exagération de son dessin, l'abus de la force dans le nu, il se séparait irrévocablement de David. Depuis Michel-Ange, on n'avait jamais vu en peinture des torses, des bras et des jambes musclés comme ceux des licteurs qui entraînent le saint vers le lieu de son supplice. L'énergie de l'accent allait, disait-on, jusqu'à l'invraisemblance. Nul doute pourtant qu'il n'y eût là une antithèse voulue entre la bestialité des bourreaux et la supériorité toute morale de leur victime.

Est-ce à dire que l'artiste demeura cette fois au-dessous de lui-même et que le *Saint Symphorien* représente une erreur de ce grand génie ? Non, car, malgré son exubérance, le dessin garde toujours sa fierté. Rien de vulgaire dans tous ces corps, trop robustes, mais magnifiques de style. Les expressions offrent une attachante variété. Le visage illuminé du martyr, l'exaltation fanatique de sa mère, sont les deux centres moraux du drame. Entre eux se partagent la curiosité, l'émotion de la foule. Les uns considèrent avec stupeur cette femme qui envoie son fils à la torture. On ne comprend pas qu'elle le voit déjà dans la gloire, comblé des béatitudes célestes. Les uns s'indignent contre elle, comme ce jeune garçon qui ramasse une pierre pour la lui jeter, ou comme ce soldat qui, en arrière du centurion, tourne vers elle un visage plein d'un étonnement irrité. Une jeune mère presse son enfant entre ses bras dans une protestation frémissante. D'autres considèrent celui qui va mourir pour sa foi. Leurs sentiments oscillent de l'hostilité à la

compassion, de l'indifférence à l'horreur. Les plus éloignés se haussent avec des faces béantes et intriguées ; des femmes s'attendrissent ; un vieillard se prend le crâne à deux mains, confondu devant une si inconcevable folie ; un homme se frappe la poitrine, ouvre des yeux éblouis d'une subite clarté, semble prêt à se convertir. Et, les dominant tous, le centurion, du haut de son cheval, ordonne du geste qu'on en finisse, qu'on se mette en marche vers le lieu de l'exécution.

La construction savante, précise et diverse d'une telle scène, tant de personnages qui présentent des caractères physiques et psychologiques si distincts, si pittoresques, une grande noblesse dans les attitudes, les belles draperies, l'énergie virile du dessin, une couleur toujours sobre mais bien adaptée en cela même à la décoration murale, par-dessus tout l'indéfinissable beauté que le génie répand sur toutes ses créations, n'y avait-il pas de quoi épargner à Ingres le déboire que la critique, autant que le public, lui infligea ?

Il en souffrit plus que de raison. « Je ne suis plus, je ne veux plus être de mon siècle apostat ! » s'écria-t-il. Et il quitta Paris pour la Ville Éternelle.

V

S'il douta de la justice humaine, il ne douta pas de son art. Il s'y voua avec une passion plus emportée.

« Le jour où j'ai quitté Paris, écrivait-il à M. Gatteaux, j'ai rompu pour jamais tout pacte avec ce

qui pourrait le moins du monde me rapprocher du public. Je ne suis plus peintre que pour moi, je peindrai ou je ne peindrai pas; je m'appartiens enfin, et je veux n'appartenir qu'à moi. »

De fait, son prestige n'avait pas diminué, son influence non plus. Comme directeur de l'Académie de France à Rome, il restait l'initiateur, le conseiller, le modèle pour bien des jeunes talents. Son fier idéal ne pouvait manquer d'attirer, de soulever les âmes. Sa doctrine ne profita pas seulement aux peintres. Ce qu'elle contenait d'essentiel s'appliquait à tous les arts : à la musique, qu'il sentait si profondément ; à la sculpture surtout, car ne maniait-il pas le crayon ou la brosse comme un ciseau ? Toutes les branches de notre École de Rome reçurent les lumières de ce noble esprit et en attestèrent l'excellence.

La faveur officielle le suivit dans son ombrageuse retraite, vint lui montrer qu'on ne l'oubliait pas. Le duc d'Orléans lui commanda un petit tableau d'histoire qui allait être pour lui la source de travaux très ardus, mais aussi d'une glorieuse compensation. Il fit *Stratonice*, une de ses toiles les plus goûtées dès le début, et restée aussi l'une des plus justement célèbres. Le prince, désirant avoir le pendant d'un tableau qu'il possédait déjà, fixa les dimensions : 98 centimètres sur 27.

Malgré cette difficulté, Ingres se résolut à exécuter ce qui séduisait alors son imagination. La tragédie intime dont Stratonice est l'héroïne le hantait depuis des années, mais il la rêvait dans de grandes proportions. La vision avait acquis cette intensité qui fait surgir sous sa forme extérieure l'œuvre entrevue

peu à peu, méditées avec amour. C'était cela qu'il voulait faire, et il le fit. Mais que de tourments dans la contrainte de transformer en miniature sa grandiose conception !

Ce n'était pas le seul écueil. On trouve dans la correspondance de Ingres les traces brûlantes de ses angoisses pendant les années qu'il consacra à l'exécution de *Stratonice,* et de ses inquiétudes quand, de la Villa Médicis, le tableau partit pour Paris. Tout s'effaça dans la joie du succès, qui fut considérable.

Par la composition, le groupement des héros du drame, leurs attitudes, la distribution de la lumière, la somptuosité en même temps que la délicatesse du décor, Ingres a fait une œuvre d'art impeccable. La tenue de l'ensemble, la grâce des détails, le goût parfait ne sauraient être trop loués. Quant à la signification de cette scène, elle est d'une irréprochable clarté. Les sentiments différents des quatre principaux personnages apparaissent distinctement par l'expression de leurs visages ou par leurs gestes, qui sont significatifs sans tomber dans le théâtral, ce qui constituait pourtant le plus dangereux écueil d'un tel sujet.

Un jeune, homme, atteint d'une grave et mystérieuse maladie, est étendu sur son lit de douleur. Le médecin, appelé par le père au désespoir, se tient à côté de lui et l'examine. Ce père lui-même, effondré de chagrin, s'abat les mains jointes contre la couche où son fils agonise. A ce moment, dans cette chambre presque funèbre, une femme passe. Elle est jeune, charmante et mélancolique. C'est la seconde épouse de ce père désolé, la belle-mère du

jeune malade. Et tandis qu'elle va s'éloigner d'un pas languissant, le médecin devine avec effroi la vérité. Celui qui est là, sur ce lit, meurt d'amour. A des signes qui ne le peuvent tromper, l'homme de science a reconnu la passion et une passion inavouable, celle d'un fils pour la femme de son père. Telle est, en effet, l'histoire de Stratonice : la seconde épouse de Séleucus Nicator fut aimée par Antiochus, que ce roi avait eu d'un premier mariage. Le médecin Érasistrate, ayant surpris ce secret, déclara que le jeune homme mourrait si on ne lui accordait Stratonice. Et l'amour paternel alla, paraît-il, jusqu'à une telle abnégation.

De cette page poignante qu'a composée Ingres, tout se dégage en clarté, en beauté. Mais la clarté même nuit peut-être un peu à l'émotion en privant cette scène du mystère qui la rend saisissante quand nous l'imaginons, et qui s'évanouit par l'interprétation visible des sentiments les plus secrets. Cela est si vrai, que, pour empêcher Séleucus d'être frappé comme le spectateur par une évidence que les autres ont tant d'intérêt à lui cacher, le peintre lui a fait s'ensevelir le visage, en un mouvement de désespoir, parmi les draperies du lit. Autrement, ce père infortuné verrait ce que nous voyons, et ce qui, dans la tragique réalité, dut rester contenu sous des indices moins perceptibles.

En interprétant par le pinceau une situation pareille, Ingres se condamnait au seul moyen possible de la faire comprendre, c'est-à-dire à une mimique intensément expressive. Ces trois personnages, si anxieux de celer les mouvements de leurs âmes, devaient cependant les traduire par des

gestes. On devine les tortures d'un artiste au goût souverain, en proie aux difficultés d'une telle tâche. Ingres s'y acharna, calcula chaque pli d'un vêtement, abaissant ou relevant un bras, changeant vingt fois la direction d'un regard, le port d'une tête, la décoloration d'un visage blêmissant.

Certes, nul autre que lui n'eût accompli sans obscurité ou sans ridicule ce tour de force. Il a exécuté un tableau merveilleux, par l'élégance de cet intérieur de palais antique, l'exactitude des moindres objets, le charme touchant de cette figure de femme, svelte et souple dans ses draperies comme ses sœurs de Tanagra, et dont le front se penche, lourd de sa coupable beauté. Une lumière fine, tombant d'en haut, enveloppe Stratonice, et s'en va décroître, entre les colonnes ioniques de l'alcôve, sur le groupe formé par Antiochus, qui veut écarter de son cœur la main trop perspicace du médecin, par celui-ci que saisit l'épouvante et par Séleucus abîmé de douleur.

Stratonice, exposée par les soins du duc d'Orléans dans une des salles du pavillon de Marsan, où de nombreuses personnes eurent l'autorisation de la voir, fut pour tous les visiteurs un objet d'enchantement. Le romanesque du sujet n'était pas pour déplaire au public, et les connaisseurs admirèrent le goût délicat, la grâce pathétique, le style impeccable qui rehaussaient, ennoblissaient l'anecdote.

L'engouement fut tel, que l'humeur farouche de Ingres désarma. Il revint à Paris, et l'un de ses premiers actes fut pour assister à un banquet organisé en son honneur.

Le duc d'Orléans lui demanda son portrait. Ingres le fit avec plus de cœur qu'il n'en mit généralement aux effigies officielles. L'affaire de *Stratonice* et la bonne grâce du prince l'attachaient à l'héritier du trône. Il éprouva une sincère douleur lorsque la catastrophe de Neuilly jeta le plus sombre deuil sur la famille royale.

Ce fut la seule circonstance de sa longue vie où des sentiments personnels se mêlèrent chez lui à des considérations politiques. Il vit se succéder les gouvernements, et il représenta successivement leurs chefs avec une absolue indifférence. Il avait peint le Premier Consul, puis l'Empereur, puis Charles X, puis le fils de Louis-Philippe. Il devait, sous le second Empire, peindre l'*Apothéose de Napoléon Ier*. Ce ne sont certes pas ses meilleures toiles. Sauf pour le duc d'Orléans, il ne cherchait pas l'homme dans le souverain, et le souverain n'avait pas le don d'inspirer son pinceau. Nul moins que lui ne se préoccupa de politique.

VI

Le musée de Montauban garde une des belles toiles de Ingres, *Jésus au milieu de docteurs*.

L'Enfant Jésus, assis sur un siège trop haut pour que ses petits pieds posent à terre, lève un doigt vers le ciel, et étend l'autre main, dans un geste à la fois plein de gravité et de naïveté puériles. C'est tout un poème tendre et divin que cette jeune figure. Il y a aussi une expression bien heureusement

trouvée chez la mère du Sauveur, qui, reconnaissant son fils dont elle était inquiète, tend les mains avec une joie mêlée d'un soudain respect. Tout autour de l'Enfant Jésus, les vieillards l'écoutent diversement impressionnés. Il en est de séduits, et d'aucuns révoltés. L'un est attentif, l'autre dédaigneux; celui-ci médite, celui-là s'isole avec son voisin dans une discussion particulière. Les vêtements de tous ces sages ont les beaux plis tranquilles qui conviennent à leur digne maintien. L'architecture géométrique dont s'encadre la scène ajoute à sa poétique majesté. Et malgré tout, cette scène est d'une familiarité, d'une bonhomie délicieuse.

Comme pour beaucoup de ses toiles, Ingres conserva celle-ci longtemps dans son atelier, et la date tardive de la signature ne correspond pas à celle de l'exécution.

Pendant les quinze ou vingt dernières années de sa vie, le peintre fut surtout occupé à reprendre des œuvres ébauchées dans sa jeunesse, à les terminer, à les refaire, ou bien à exécuter des répliques de celles qu'il avait laissées partir, mais dont il ne demeurait pas satisfait.

C'est ainsi que nous avons, à l'aquarelle ou à l'huile, des répétitions de l'*Apothéose d'Homère* qui devient *Homère déifié* avec des substitutions ou des additions de personnages, de la *Chapelle Sixtine*, de la *Vierge à l'Hostie*, de *Roger délivrant Angélique*, des variantes de *Œdipe*, de *Stratonice*, et nous pourrions presque dire deux exemplaires de la *Source*, tant *Vénus Anadyomène* semble une sœur jumelle de la plus exquise création de Ingres.

Entre la première ébauche et l'achèvement de *Vénus*, quarante ans s'écoulèrent. Qui s'en étonnera si, précisément, on la rapproche de la *Source*, si l'on songe à tant de dessins[1], d'esquisses, où la forme délicieuse se fixe peu à peu parmi des tâtonnements sans fin, et si l'on constate en elle la vision dominante dont s'enchanta le génie du peintre?

Vénus Anadyomène, c'est une *Source* sans rocher, sans urne, — vierge aussi, mais un peu moins individuelle, un peu moins humaine, dans une faible tentative de divinisation. Au fond, c'est une apparition identique : le corps de la femme surgi hors du des mystère des créations, dans sa perfection la plus idéale, et sans qu'un émoi de désir en ait encore fait tressaillir la chair innocente.

Ce rêve délicat, cette évocation touchante, cette beauté sans souillure et sans souffrance, cette Ève qui n'a pas encore apporté ni subi la tentation, voilà l'œuvre suprême qui absorba la plus noble ardeur d'un des plus nobles génies. On peut dire que Ingres s'y consacra passionnément. Étant donnée cette conception toute spéciale, il y a lieu de s'étonner que l'imagination du peintre l'ait identifiée avec l'allégorie de Vénus. La triomphante déesse, dont le règne brûlant asservit les cœurs des hommes, paraît mal adaptée à ce rôle de candeur, même sortant du sein des ondes, comme dit Musset :

Secouant, vierge encor, les larmes de sa mère.

Mais qu'importe le titre du tableau? Ingres, en

1. Il y a trente dessins environ au musée de Montauban, sans compter les études dont se sont enrichies les collections particulières.

choisissant ce sujet, n'a dû songer qu'à cette harmonie bleue du ciel et de la mer, sur laquelle se détacherait la svelte blancheur du corps adorable, et aussi à ces amours qu'il pourrait grouper en leurs grâces d'idolâtrie et de caresse aux pieds de Vénus naissante.

Rien de plus délicieux à voir que ce groupe d'enfants. L'un tend un miroir à la Beauté, qui n'y jette pas les yeux et qui s'ignore encore. Un autre, brun et espiègle, décoche une flèche à quelque naïade. Un troisième baise le pied de la jeune déesse, dont un quatrième embrasse le genou. La blanche écume mousse autour des formes enfantines. On ne peut imaginer quelque chose de plus gracieusement tendre, de plus naturel, que les attitudes et les expressions de ces petits êtres. Doit-on regretter le ton uniforme de leurs chairs, pareilles entre elles et pareilles aussi à celle de Vénus? Cette espèce d'idéalisation de la substance humaine, qui lui ôte les ombres, les taches, les nuances, les signes trop matériels et trop sensuels de la vie, pour ne lui laisser que la chaste splendeur des contours, est une expression d'art qu'il faut accepter ou rejeter en bloc, mais sans discuter avec le peintre qui l'a voulue. Ne demandons pas à sa *Vénus* ou à sa *Source* l'illusion voluptueuse des formes palpables, sous lesquelles court et s'émeut le sang prompt à les rougir au moindre effleurement. Contentons-nous de l'enchantement du regard et de l'émotion de la pensée devant ces créatures de pureté et d'ignorance, qui nous montrent la Beauté victorieuse par elle-même sans le secours troublant de la Passion.

Cette *Vénus Anadyomène*, avec son visage naïf,

presque rustique, ne donne guère l'idée de son rôle divin. On ne voit pas en elle la personnification de la plus redoutable et en même temps de la plus enivrante puissance qui courbe les cœurs des hommes. Pourtant elle subjugue par la seule magie de sa grâce, enveloppée des contours les plus souples qui jamais aient exprimé le charme féminin. Le style de cette nudité immortelle, le galbe si fin et pourtant sans aucune sécheresse, la longue ligne fière qui, de la pointe du pied droit jusque à la rondeur du bras, monte au-dessus de la tête, l'autre ligne renflée si délicatement par la hanche et le sein gauches, la séduction si simple du geste, qui soulève la chevelure alourdie par un ruissellement d'eau et de perles, tout concourt à l'émotion respectueuse qui étreint le cœur devant la parfaite beauté.

Vénus Anadyomène porte la date de 1848. Cette date concorde avec un moment troublé de la vie de Ingres ; nous voulons parler de la décoration du château de Dampierre.

Quand, pour la seconde fois, il revint, et définitivement, d'Italie, Ingres s'était engagé, sur la demande du duc de Luynes, à exécuter deux immenses peintures murales dans la grande galerie, nouvellement restaurée, du château de Dampierre. Il médita longuement, et se décida pour deux compositions allégoriques, l'*Age d'Or* et l'*Age de Fer*.

Son premier projet était de les peindre à fresque, puis il se décida pour l'huile, ne voulant pas s'imposer, pour un si long travail, la présence d'un maçon. Il commença par l'*Age d'Or*. Pendant sept années, de 1842 à 1849, il passa régulièrement plusieurs mois de la belle saison à Dampierre. Le duc

de Luynes avait fait aménager pour lui et Mme Ingres un pavillon où leur existence demeurait indépendante de celle des châtelains.

Ingres travailla d'abord avec beaucoup d'enthousiasme et de passion à ce grand panneau décoratif. Puis son zèle se refroidit. Des tiraillements entre lui et son hôte se produisirent. Il abandonna l'œuvre, la reprit, l'abandonna de nouveau. Enfin, en 1849, Mme Ingres étant morte, le maître déclara que le séjour de Dampierre, où toujours elle l'avait accompagné, lui serait désormais trop pénible, et qu'il ne pouvait terminer l'*Age d'Or*, déjà cependant très avancé.

Quant à l'*Age de Fer*, à peine une ébauche en avait-elle été jetée sur la muraille.

Le duc de Luynes sembla garder contre le peintre un ressentiment, qui s'expliquerait mal si la raison mise en avant pour la suspension des travaux avait été sincère. Entre l'artiste et le grand seigneur, il dut y avoir autre chose, des susceptibilités meurtries, de ces coups d'épingle dont la piqûre se cicatrise moins vite que la blessure d'un coup d'épée.

Quoi qu'il en soit, le maître de Dampierre fit disposer devant l'*Age d'Or* un ample rideau de velours, qui le voile encore aujourd'hui. Et le souvenir de cette grande muraille, où flottait son rêve inachevé, devait rester aussi douloureux sans doute à Ingres qu'au maître de Dampierre la vue du morne rideau où périssait l'espérance d'un chef-d'œuvre.

On croira difficilement que le pinceau si chaste de Ingres ait pu se départir cette fois de la sévère pureté avec laquelle il traitait même les plus sug-

gestives nudités féminines. Il est certain que malgré le titre évocateur de l'*Odalisque*, malgré la liberté de ce beau corps sans voiles, les plus candides regards n'ont pas à se baisser devant elle. Il en est de même de *Vénus*, de *Angélique*, de la *Source*, inaccessibles comme des marbres antiques à toute suggestion libertine.

Dirons-nous toute notre pensée ? Le plus grand des hommes est toujours un homme. Et c'est d'une psychologie bien humaine que l'imagination s'exalte sur ce qu'on regrette, sur ce qui va échapper, plus que sur les trésors dont on ne prévoit pas la privation : beaucoup d'écrivains et d'artistes ont mis dans leurs œuvres tardives une flamme de passion qu'ignora leur jeunesse. Ingres avait dépassé la soixantaine, quand il peignit l'*Age d'Or* et aussi le *Bain Turc*. Loin de nous l'intention de découvrir quelque sénilité dans ces admirables pages. L'art s'y affirme avec autant de force, de certitude, d'éclat que dans ses mâles débuts ; mais il s'y montre plus troublé, plus ému, et d'une émotion plus charnelle. Le rêve descend plus près de terre ; il s'humanise ; il prend une grâce plus tendre, plus provocante, — disons le mot : plus lascive.

Dans l'*Age d'Or* quelques coups d'aile encore tentent de nous maintenir parmi le symbolique et l'immatériel. A gauche du tableau, cette altière figure d'Astrée, prêchant la sagesse à de méditatifs adolescents, atténue la suggestion voluptueuse de leurs jeunes corps, dont les beautés virginales ou viriles se laissent ignorer d'eux-mêmes plus que du spectateur. Au milieu, ces jeunes filles qui dansent autour de l'autel conservent quelques voiles, sauf

une seule, dont la forme gracile suit le rythme de la ronde avec un mouvement d'une pudeur exquise. Mais déjà, sa robuste compagne, qui bat des mains pour ramener le joueur de flûte à la mesure ne s'inquiète guère d'éveiller des rêveries moins innocentes. Et quant aux personnages du premier plan, ceux que Ingres appelait « des familles heureuses », ils ne permettent pas, en effet, de douter de leur bonheur. Couples enlacés, enivrés, ils ne peuvent, même dans le repos, renoncer mutuellement à la saveur de leurs chairs splendides. Ils dénouent à peine leurs étreintes, même pour caresser leurs beaux enfants, et ils ne songent pas à profiter du mystère que leur offriraient les bocages, pourtant si délicieusement frais et sombres, de leur miraculeux jardin.

Dans le *Bain Turc,* sur les marges étroites d'une piscine, c'est un entassement de femmes nues, aux tièdes chairs opulentes. Elles s'alanguissent et s'énervent dans l'air moite, saturé de parfums. Leurs corps se tordent, s'étirent ou se ramassent au hasard de leur impatience ou de leur assoupissement. L'une d'elles pince les cordes d'une mandoline. Les notes aiguës, grelottantes, nostalgiques, les traversent de spasmodiques frissons ou les hypnotisent en une haletante extase.

Entre toutes ces créatures anéanties ou grisées, une seule paraît échapper à l'oppression physique, et mettre un songe d'amour ou de liberté parmi cette sensualité morne : c'est une blonde aux traits piquants, dont une esclave parfume les cheveux. Le buste droit, les bras croisés, un énigmatique sourire à ses lèvres dédaigneuses, elle fixe d'un regard perdu quelque mirage aperçu d'elle seule.

C'est une attachante figure, unique dans l'œuvre de Ingres par son genre de beauté irrégulière, toute moderne, avec quelque chose d'ironique, d'averti, de désabusé. Par quel hasard cette fille de l'inquiétude occidentale se trouve-t-elle parmi ses sœurs fatalistes et résignées de l'Orient? On aimerait à lui entendre raconter son histoire.

Les beautés de tout premier ordre que contient l'*Age d'Or* ne nous sont pas absolument soustraites par le linceul de velours qui les ensevelit à Dampierre. Ingres a exécuté entièrement cette œuvre sur une toile de dimensions restreintes. D'ailleurs ceux qui ont suivi dans cette étude ses procédés de travail ne seront pas surpris d'apprendre que cette importante composition avait été préparée par de nombreuses ébauches. Montauban les possède. Elles entrent pour une proportion considérable dans les dessins que nous avons publiés. On a pu juger de l'inspiration abondante, pleine de verve, qui devait faire de cette peinture une œuvre vibrante, chaudement voluptueuse, comme un hymne d'amour païen.

Dans cette rapide analyse de la vie et des travaux de Ingres, nous avons dû laisser de côté plusieurs de ses tableaux et non des moindres, tels que le portrait de son père, celui de Chérubini, les deux admirables portraits de Mme Moitessier, ceux de Mme de Broglie, de Mme de Rothschild, de Mme Forgeot-Panckoucke, de la famille Rivière, de M. Bochet, de M. Cordier, *La Naissance des Muses*, *Molière à la table de Louis XIV*, l'*Odalisque à l'Esclave*, etc.

Nous ne pouvons davantage nous étendre sur les

dessins qu'il exécuta pour les vitraux des chapelles de Dreux et de Saint-Ferdinand. Cependant nulle part autant que dans ces figures de saints et de saintes. le maître ne déploya la perfection, la sûreté, la noblesse de son dessin. On les admirera au Louvre, et, dans ses préparations, on verra que, par l'étude du personnage nu avant le drapé, le maître ne se contentait pas de mystiques effigies, mais qu'il voulait faire palpiter un être de chair sous le vêtement religieux et traditionnel.

Comment dérouler en quelques pages l'œuvre de cette vie féconde, remplie par un acharné labeur?

Nous touchons aux dernières années. Elles furent aussi actives que les premières, mais baignées de gloire. Le bonheur intime n'y manqua pas. En 1852, les amis de Ingres l'avaient persuadé de se remarier. Il rencontra pour la seconde fois la profonde, la paisible tendresse si nécessaire à son âme de sensibilité vibrante et tourmentée.

En 1855, l'Europe entière, conviée aux fêtes de l'Exposition universelle, put admirer l'Œuvre de Ingres, réuni aussi complètement que possible, et présenté dans une salle à part. L'impression fut immense. Les critiques de détail tombèrent devant un ensemble où s'affirmait un idéal unique, personnel, s'expliquant lui-même par le rapprochement de ses expressions diverses, et livrant ainsi le secret de ses réserves comme de ses audaces.

Puis, l'année suivante, comme pour couronner par une évocation de suprême poésie cette carrière où rivalisaient les chefs-d'œuvre, Ingres exposa la *Source*.

La voici bien, la fille de son rêve. Ce n'est pas une passagère vision qu'animait le pinceau du vieux maître. C'était l'émanation même de son âme géniale, lentement fleurie dans de longues méditations, et qui, finalement, s'incarnait dans une forme immortelle. Doit-on la décrire encore ? Son charme échappe à l'analyse. Et tant de mots ont été dits sur elle !

Debout contre la paroi sombre et humide du rocher, le corps virginal apparaît dans sa pureté, sa fraîcheur de grand lis d'eau. Frissonnant comme de la chair, il est solide de contour et uni de ton comme un marbre rosé. Quelle est cette substance humaine qui participe à tout ce que la nature créa pour la volupté du regard : pulpe soyeuse de fleur, mollesse d'enfance, finesse, fermeté d'albâtre ? Et quelle ciselure de cette unique matière ! Quelles lignes enveloppantes, caressantes malgré leur chaste fierté ! En quels termes définir tant de grâce unie à une telle splendeur de style ?

Qui donc, autre qu'un incomparable poète de la forme, eût trouvé l'attitude de cette adorable créature : ce bras gauche levé pour développer, comme un élancement de tige, une longue ligne onduleuse ; l'autre bras, avec l'épaule fléchissant un peu sous le poids de l'urne, afin de donner la double saillie délicate du sein et de la hanche ?

Toute rigidité d'allégorie s'efface en cette marque de légère lassitude, en ce genou qui plie, comme si ce corps venait à peine de trouver son équilibre. Rien d'immobile dans un dessin pourtant si arrêté. Le mouvement existe dans le repos. Ce n'est pas une statue, cette jeune fille, qui, tout à l'heure, par quelque beau geste d'incantation, va renouveler le

miracle de l'onde éternellement jaillissante. Ce qu'il y a de plus immuable en elle, c'est son âme. Son rêve innocent ne saurait changer. N'est-elle pas loin de la terre, née du baiser de quelque nuage effleurant la roche impassible? Fidèle à son berceau de pierre, elle ne suit pas son eau vagabonde parmi les passions des hommes. Assez de limon là-bas, dans la plaine, troublera cette eau qu'elle abandonne. Mais ici, c'est la transparence du cristal, la paix de l'ombre, l'ingénuité de la nature vierge. C'est ce que le peintre a rendu par la candeur de ce visage au vague sourire, dont les yeux ont la limpidité du flot qui ruisselle en ce clair bassin. Figure de calme, d'ignorance, de sérénité, planant sur une existence de luttes, sur un siècle ivre de savoir. Sœur de l'*Œdipe*, elle semble, à côté de cette ardente personnification de la curiosité humaine, un souvenir de notre lointaine innocence, l'image de notre passé disparu. C'est pourquoi nous l'aimons. Nos lèvres arides se rafraîchissent à cette eau qu'elle leur verse. Et nous bénissons l'artiste à qui nous devons le ravissement de ce songe divin.

Ingres mourut en 1867. Il avait achevé sa tâche, donné le dernier mot de son génie.

On a dit de lui qu'il était un Grec égaré dans notre époque moderne. Nous savons que la nature ne sème pas les âmes au hasard dans la durée, mais que tout grand créateur exprime les aspirations de sa race et de son temps. Ingres n'échappa point à cette loi. Non seulement il fut le fils de son siècle, mais il le représenta doublement et dans la réaction classique et dans l'impulsion romantique. Mais comme, dans son âme admirablement équilibrée,

les deux tendances se tempéraient l'une l'autre, il en résulta ce génie harmonieux qui semble planer au-dessus des passions contemporaines, dans lesquelles cependant son cœur intrépide se plongea si hardiment.

Plus encore que le fils d'un pays et d'un siècle, Ingres fut le fils d'une ville. Dans ce tempérament à la fois fougueux et contenu, ne reconnaît-on point l'âpre génie de Montauban ? Le mélange même d'indépendance et de tradition, qui fut la caractéristique de son art, marque ce qui s'est fondu d'esprit latin avec la bouillonnante sève gauloise dans la vieille capitale du bas Quercy.

Ville tout imprégnée de la forte culture littéraire et artistique de Rome, cependant éprise de libre examen et toute frémissante des luttes entreprises pour défendre le droit de penser, Montauban devait enfanter ce héros intellectuel armé d'un double glaive. Nulle autre cité ne pouvait le porter dans ses entrailles.

Aussi quel sentiment profond unissait Ingres avec sa ville natale ! Ce qu'il lui rendit en reconnaissance, elle le lui avait donné en maternelle prédilection. « Nul n'est prophète en son pays », faut-il croire. Celui-ci pourtant le fut. Les acclamations de l'Europe ne firent que multiplier les applaudissements dont sa fière petite patrie avait enivré son enfance et fortifié sa jeunesse. Elle a le droit de revendiquer bien haut celui qu'elle ne renia jamais.

Fils de Montauban comme le glorieux peintre, nous savons remplir le vœu de son cœur en reportant à sa ville bien-aimée l'hommage que nous souhaitions de rendre à son génie.

LES PORTRAITS DESSINÉS DE INGRES

La Ville de Montauban, en autorisant la publication des dessins de Ingres, a rendu accessible à tous un incomparable enseignement artistique en même temps qu'elle haussait au-dessus des dernières contestations la gloire du plus illustre de ses fils.

L'antiquité même ne nous offre point une supérieure leçon de beauté ni l'exemple d'un style plus pur, allié à une vérité plus scrupuleuse, dans l'étude de la figure humaine.

Depuis que nous eûmes l'inestimable privilège d'exposer pour la première fois à Paris les reproductions des plus importants de ces merveilleux croquis par quoi le maître préparait ses tableaux, nulle voix réfractaire, parmi celles qui dénigraient encore ces tableaux mêmes, ne s'est plus élevée pour combattre l'influence, la rénommée, ou le génie de Ingres. Nulle ne s'élèvera plus désormais. Les antagonismes d'école se sont tus. Ce qui pouvait apparaître, pour les plus obstinés adversaires, de contestable, de relatif ou de froid, dans les grandes pages dues à ce pinceau d'une probité sans égale, s'efface sous la maîtrise absolue d'un crayon véritablement divin.

On comprend aujourd'hui l'humilité avec laquelle ce pinceau, pour si habile qu'il fût d'ailleurs, se subordonnait à un tel crayon. Pour Ingres, la couleur sur la ligne, c'était comme la draperie sur le nu. Elle n'existait pas par elle-même ni pour elle-même. Sa grâce ne pouvait venir que de la forme frémissante et vivante qu'elle avait mission de recouvrir, mais qu'elle ne devait jamais cacher.

Il est certain que, malgré la difficulté extrême d'établir des hiérarchies dans les diverses expressions de l'idéal, on peut avancer non seulement qu'un dessin parfait s'impose à l'admiration plus qu'une peinture inégale, mais encore que le langage de la ligne atteint plus complètement au sublime que le langage de la couleur. La preuve en est que nous concevons malaisément ce que le coloris des Titien, des Véronèse et des Rembrandt aurait gagné à la conservation de la peinture antique, tandis que nous n'imaginons pas Raphaël, ni Ingres lui-même, sans Praxitèle et Phidias, et que nul deuil n'équivaudrait à la perte des chefs-d'œuvre de la statuaire et de l'architecture grecques.

La ligne comporte le style, c'est-à-dire la noblesse, la dignité, la généralité dans la beauté. La couleur n'en est guère susceptible, puisqu'elle se nuance, éclate et meurt suivant la gamme de la passion, avec tous les frissons individuels, intimes et inexprimables des sentiments. La première enthousiasme l'esprit, et, par conséquent, atteint à l'universalité plus que la seconde qui émeut le cœur et touche ainsi le fond changeant des sensibilités particulières. Voilà pourquoi certains tempéraments d'artistes se sont fermés si obstinément à la couleur, à

l'atmosphère, à la vision picturale du maître de Montauban, qui n'ont plus failli à le comprendre quand ils ont subi sans intermédiaire la pure magie de son crayon.

Un crayon, une fine pointe noire: ce qu'un si simple outil pouvait produire, on le sait vraiment depuis qu'il fut manié par Ingres. Appelons cet homme le dieu de la ligne. Peut-on le condamner d'avoir dit : « Le dessin comprend les trois quarts et demi de ce qui constitue la peinture, le dessin comprend tout, excepté la teinte», quand lui-même a su mettre tout dans le dessin, tout ce qu'il voulait qu'on y vît, c'est-à-dire, suivant ses propres termes, « l'expression, la forme intérieure, le plan, le modelé ».

Les peintres qui, à défaut d'une puissance pareille, projettent l'émotion de leur œuvre dans les harmonies ou les oppositions de couleur, dans les jeux d'ombre et de lumière, sont des illusionnistes, qui, ne parvenant point à saisir le secret de la nature, lui empruntent ses accidents, ses métamorphoses fugitives, ses travestissements d'une heure. Ils peuvent correspondre à des états d'âme, et frapper fortement certains spectateurs à certaines époques de la vie ou de l'histoire. Ils ne possèdent pas la tranquille souveraineté artistique, pour laquelle il n'est ni éclipses, ni révolutions, ni capricieux retours.

Ingres est entré dans ce règne impérissable, parce que, dédaigneux d'artifice, il a pris corps à corps la vérité dans le domaine où elle ne peut se dérober, se travestir, ni séduire insidieusement, dans l'austère domaine des contours et des lignes. Il l'y a

prise, et il l'a traduite avec une simplicité noble et saisissante, n'ajoutant au réel aucun idéal chimérique, mais n'acceptant du réel que les traits les plus hauts qui dans tous les siècles, servirent précisément à édifier l'idéal. Et c'est ce qui marque un lien si étroit de parenté entre lui et les statuaires de la grande période grecque. Sa célèbre figure d'homme couché, qui n'est qu'un crayon d'étude, émeut autant que telle œuvre antique, humaine jusqu'à la palpitation de la vie, et d'une individualité très particulière, sous des formes divinement pures, comme ce mystérieux éphèbe de Subiaco, la gloire du musée national de Rome.

C'est aussi ce qui sépare Ingres de son maître David, qui, lui, se refuse à voir la nature ailleurs que dans l'idéal tiré de cette nature même, la trahit pour mieux l'embellir, et risque presque de la caricaturer à force de vaine perfection.

Ainsi donc, c'est par le style insurpassable de son dessin que le chef de l'École française demeure à jamais grand et comparable aux plus grands. Il le savait, il avait la très juste conscience de sa force. A ce point qu'il redoutait sa propre rivalité, et protégeait ses œuvres achevées contre le voisinage de ses ébauches. Scrupule intéressant et singulier ! Lorsque, en 1855, on fit une exposition générale de ses œuvres, les organisateurs voulurent y placer quelques-uns de ses dessins ; il s'y refusa. « Non, non, leur dit-il, on ne regarderait plus mes tableaux. »

La postérité lui donne un démenti glorieux en regardant d'autant plus ses tableaux qu'elle connaît maintenant ses dessins. Les pages dont la

sévère ordonnance déconcerte trop souvent l'émotion des artistes épris du mouvement et de la vie, s'animent jusqu'à la plus chaleureuse éloquence quand on retrouve sous le calme du geste et la noblesse tranquille des attitudes, les lignes des corps frémissants, surprises, observées, fixées, avec une conscience acharnée jusqu'au désespoir et qui n'accepta jamais aucune ressource en dehors du vrai. Chez Ingres, c'est la convention qui est factice, et la nature qui est sincère. Mais cette facticité n'est qu'un voile transparent jeté sur la violence de son effort et sur la violence de la vie, comme par une pudeur pleine de fierté. Le but sublime est atteint. Son génie vient d'arracher à la matière la vivante argile humaine. Il en a pétri l'être de chair et de sang digne d'être acclamé comme un frère par ses semblables. Il le hausse au-dessus de leur trouble multitude en lui donnant la sérénité d'un dieu. Ses ancêtres, les Grecs, n'agissaient pas autrement.

Le témoignage le plus éclatant du respect de Ingres pour l'individualité des caractères et de l'intensité avec laquelle il la pouvait traduire, se trouve dans ses portraits. Là encore, c'était son merveilleux dessin qui disait tout de son modèle avant les indications précieuses, mais non révélatrices de la couleur. A cause de cela, tel de ses petits portraits au crayon vaut pour l'évocation d'une âme, d'une physionomie, pour la reconstitution d'une existence des chefs-d'œuvre fameux, comme son Bertin, ou comme cet adorable poème féminin qu'est Mme Devauçay.

Ici, pour se sentir pénétré par son génie, point

n'est besoin d'un sens artistique spécial, où parfois la simple flexion d'un muscle est un sujet de méditation et d'admiration pour les connaisseurs. Les portraits dessinés intéressent un public autrement étendu que les études du maître, si merveilleuses qu'elles soient. Il importait donc de les réunir et de les présenter, comme nous le faisons aujourd'hui, autant pour la gloire du maître que pour la délectation des gens de goût. Les originaux de ces portraits se trouvent, en effet, presque tous, — sauf un petit nombre qui sont arrivés jusqu'à nos musées, — dans des collections particulières. Ils n'étaient pas exécutés pour les regards des foules, et ne représentent qu'exceptionnellement des personnages connus. Pour s'attacher passionnément à ce qui transparaît du mystère d'un cœur dans les traits d'un visage, les plis d'une main, la ligne fléchissante ou redressée d'une épaule, Ingres ne demandait pas que la célébrité mît son lustre autour d'une existence. La plus humble lui offrait une énigme suffisante, un assez ample trésor de joie et de douleur. En donner l'interprétation vivante lui paraissait une tâche toujours supérieure au plus haut effort de l'art humain.

Cet esprit altier se consolait par la noblesse de l'œuvre des nécessités médiocres qui, souvent, l'obligèrent à l'entreprendre. On doit la plupart de ces croquis magistraux à la misère qu'il connut à Rome, durant sa jeunesse. Il faisait alors, pour vivre, de petits portraits au crayon, qui lui étaient payés cinq ou six écus chacun. On a calculé que Ingres produisit environ trois cents portraits qui lui rapportèrent, à peu près huit mille francs. Cette somme

suffirait à peine aujourd'hui pour l'acquisition d'un seul.

Les portraits à la mine de plomb, que nous devons aux malheurs de cette grande destinée, sont les productions les plus étonnantes, sinon les plus magnifiques du génie de Ingres. Cependant, à l'époque où il les exécutait pour gagner son pain, il en éprouvait une espèce d'humiliation. Au moment où une commande aurait été la mieux venue dans l'atelier du pauvre artiste, il éconduisit un Anglais, qui lui demanda, lorsqu'il ouvrit : « Est-ce ici que demeure le dessinateur de petits portraits ? » — « Non, Monsieur, riposta l'impétueux jeune homme, ici demeure un peintre », et il lui ferma la porte au nez.

C'est dans les portraits au crayon de Ingres qu'on reconnaît, de façon incontestable, ce réalisme méticuleux, mais sans bassesse, et ce don de la vie, qui, dans sa grande peinture, se trouvent plus ou moins dissimulés sous la rigueur du style. Pour les sensitifs et les particularistes en art, plus touchés par une nuance d'âme individuelle que par une beauté générale voisine de l'abstraction, les crayons de Ingres apparaissent comme son suprême titre de gloire. Nous ne mettrons pas l'artiste en rivalité avec lui-même, comme il en avait l'appréhension lorsqu'il redoutait pour sa peinture le voisinage de ses dessins. Sans chercher où il fut le plus grand, goûtons tous les fruits savoureux de son génie.

Voyez, par exemple, ce groupe célèbre, dont l'original est au Louvre, « la bonne famille Forestier », suivant l'expression même de celui qui en fut l'ami autant que le peintre, et faillit lui être davantage. Qui jamais poussa si loin l'art de l'expression, rendit

mieux la physionomie, le naturel et le caractère, avec des moyens d'une simplicité plus déconcertante ? Ne pénètre-t-on pas d'un coup d'œil dans l'intimité de ces honnêtes gens ? On reçoit le sourire de leur accueil. Dès l'abord, on n'est plus un étranger dans ce salon confortable et sans apparat, où les minutes doivent s'écouler, parmi la causerie et la musique, avec une paisible lenteur. Ingres lui-même en goûta longtemps tout le charme.

Cette jeune fille, dont la main traîne encore sur les touches, va se remettre au piano pour peu que vous l'en priiez, avec la complaisance empreinte sur ce visage placide où se lit la même bienveillance heureuse que sur ceux de ses parents. Elle ne vous jouera pas des symphonies compliquées et troublantes. Ce ne sont pas des raffinés, ces aimables bourgeois. Mais tout en restant fidèles aux saines traditions, leur sentimentalité délicate les avertit de certaines inquiétudes plus exaltantes, de certains frissons plus aigus. Si vous rencontrez chez eux beaucoup de convenances, vous serez pourtant à l'abri de la banalité. L'artiste qui nous les fait connaître avait vingt-cinq ans lorsqu'il dessina cette page admirable. Il y mit, à la lettre, tout son cœur. Ce n'est pas le lieu, ni sans doute encore le moment, de dire ce qu'il faut entendre par là, ni de raconter la mélancolique et pure idylle dont ce clavier dut chanter la douceur brève et pleurer longtemps les larmes secrètes.

A droite et à gauche de la *Famille Forestier*, on voit au Louvre les portraits de M. et de Mme Gatteaux. On les retrouve ailleurs, avec leur fils et Mlle de Gardanne, depuis Mme Brame, dans un groupe non

moins significatif et d'une perfection insurpassable. Le fils, Édouard Gatteaux, fut un des amis les plus chers de Ingres, l'un de ses dévots les plus fervents.

Prenons les parents isolés, tels qu'ils se révèlent au Louvre, c'est-à-dire tels qu'ils étaient vers 1828.

Le graveur, M. Nicolas Gatteaux, et sa femme, nous représentent bien un couple de la classe moyenne à la veille du règne de Louis-Philippe. Ils ont le bon sens, la culture, l'esprit, mais aussi le côté un peu lourd, borné et cossu, qui caractérisent les gens considérés et satisfaits de cette époque.

Sur le visage de M. Gatteaux, le crayon de Ingres a marqué, en des traits merveilleux d'exactitude, les boursouflures, la flaccidité d'une chair molle et rapidement flétrie. Qu'on étudie cette notation si précise, cette vérité prodigieuse, ce modelé qui fouille tous les sillons, indique tous les reliefs, sans aucune redite ou surcharge, sur une surface de quelques centimètres carrés, ce travail matériel si minutieux, et qui pourtant n'alourdit rien, laisse à l'expression toute son acuité : on restera confondu de ce qu'a pu faire une pointe de mine de plomb dans la main d'un homme de génie.

Qui osera dire, devant ces traits pétris par les années, l'affaissement de ce double menton, que Ingres arrangeait la nature ? Mais l'âme du modèle apparaît aussi nettement que son individualité physique. Par elle tout s'explique, s'éclaire, se révèle. Ces petits yeux parlent, ce gros nez s'anime, l'angle aigu de la bouche frémit. D'ailleurs, le visage n'exprime pas tout. Il y a aussi l'éloquence de l'attitude : on sent de vrais bras sous les manches de cette redingote. Quelle science libre et sûre dans les

plis de l'étoffe ! Quelle vivante chaleur dans ces deux mains croisées !

Mme Gatteaux, avec son bonnet et ses cheveux en coques, ses yeux doucement lumineux, sa bouche au dessin ravissant qui met un jeune sourire entre ses joues pleines et mûres, sa bonhomie coquette, ses bras écartés d'une taille que l'âge épaissit, ne présente pas une image moins saisissante. Qu'on examine comment sa robe est traitée, le mouvement du châle sur le dossier de sa chaise, le gonflement de la mousseline autour de sa tête. C'est d'un rendu léger, facile ; c'est exécuté avec entrain et animation, comme en se jouant. Mais quelle puissance ! Quelle maîtrise dans ce crayon agile, qui dédaigne d'appuyer, de revenir, de se reprendre, car il dit tout et tout de suite par la spontanéité de la ligne.

On ne surpasse point un art aussi complet. Jamais le crayon ou le burin ne furent maniés de la sorte. On y a comparé certaines pointes sèches de Van Dyck, les portraits de Clouet, les dessins aux trois crayons de Holbein, on a trié les chefs-d'œuvre de ce genre : ils ont supporté d'être placés près des portraits dessinés de Ingres, mais personne n'oserait les mettre au-dessus.

Pour savoir ce qui peut couler de douceur et de charme par cet instrument ingrat qu'est une pointe de mine de plomb, regardez Mme Destouche, cette jeune femme que coiffe un chapeau fastueusement empanaché. On ne peut imaginer plus de fraîcheur, de grâce, une plus suave séduction. Cette soyeuse chevelure, dont on croit distinguer la nuance d'or pâle, ces tendres yeux, ce petit nez

ingénu, cette bouche adorable, la rondeur presque enfantine de ces joues fermes et lisses, ce long cou, ces longs bras dont les contours se devinent sous le tissu transparent, ces mains hors de la dentelle, cette pose de tête et de buste, tout est interprété comme avec le pinceau le plus velouté, le plus caressant. Les attraits mêmes qui relèvent de la couleur, comme l'éclat de la carnation, le satiné de la peau, nous deviennent sensibles. Nulle peinture n'offrirait une plus délicieuse évocation d'une si délicieuse figure que ce crayon, tellement suggestif en son aérienne brièveté.

L'atmosphère morale qui flotte, en quelque sorte, autour de chaque type immortalisé par Ingres, se fait sentir avec une force plus pénétrante dans ses groupes familiaux. Il saisit et marque avec une subtilité particulière les traits communs, plus frappants parfois que des ressemblances, imprimées par la race, le milieu, les habitudes identiques, dans l'expression et l'attitude de ses personnages. Ce qu'on appelle, par une très juste expression, « l'air de famille » se dégage étonnamment sous le crayon magistral, et glisse en nous une persuasion plus vive, un sentiment plus irréfutable de la réalité comme du sens de ces existences inconnues.

A côté de la famille Forestier, de la famille Gatteaux, étudiez à ce point de vue la famille Stamaty. Là aussi, une jeune personne pose la main sur le clavier d'un piano. Mais quelle qualité supérieure d'intelligence et de rêve ! Ce père à la physionomie si fine, qui a dépassé l'âge mûr et dont le front chauve est chargé de réflexion, cette mère encore jeune, au charmant sourire, aux yeux remplis d'un

songe câlin, devaient avoir des enfants tels que ceux-ci : volontaires et avisés comme ce grand garçon, ou voués à quelque chimère pensive comme cette adolescente dont nuls mots ne décriraient la grâce pudique, le regard candide et profond, ou encore nerveusement tendres et impressionnables comme le dernier né, ce Benjamin qui se blottit contre le sein maternel et lève timidement ses prunelles noyées d'une enfantine extase. Groupe merveilleux, palpitant d'une familiale chaleur, et où l'intensité du sentiment ne fait pas tort à la traduction étonnante de la nature morte. Les détails des vêtements, les plis des étoffes, la différence des tissus, tout est indiqué par le trait caractéristique, tout se voit, se touche, pour ainsi dire. La science et l'éloquence du dessin ne sauraient aller au delà [1].

Dans ces groupes, où se trouvent des enfants, et parfois même de petits enfants, Ingres sait marquer la tendresse sans tomber dans le maniérisme ni la mièvrerie. Rien, à cet égard, n'est plus sobre et à la fois plus touchant de joie intime que le portrait de M et Mme Guille, avec leur jeune fils. Le bébé s'enfonce dans les jupes de sa mère, la tête levée vers son père qui le contemple pardessus l'épaule de celle-ci. L'écueil eût été de prêter à Mme Guille un mouvement et un sentiment analogues à ceux de son mari. Et c'était tellement naturel ! Eût-elle aperçu le regard éclairé d'une douce et paternelle fierté, qu'à son tour elle aurait souri au chérubin et l'eût incité à quelque

1. Le groupe le plus considérable dessiné par Ingres est celui de la famille de Lucien Bonaparte, qui appartient au comte Joseph Primoli chez qui nous l'avons vu à Rome.

mignardise. Mais la muette communication des deux êtres chers lui échappent pour l'instant. Elle n'y intervient pas, et laisse à leur affectueuse mimique cette légère teinte de gravité que ses caresses eussent rendue impossible, et qui préserve la jolie scène d'une banalité trop courante.

La façon dont cette mère est assise et regarde le spectateur, droit en face, n'est donc pas due au hasard, mais à un souci de composition, qui, dans ce petit dessin, s'égale à lui-même, c'est-à-dire vaut les superbes ordonnances, longtemps méditées, des grandes toiles du peintre. Ne fallait-il pas donner le plus d'importance, le plus de plénitude et le plus de lumière à ce beau visage féminin, montrer en sa courbe entière cet ovale parfait, et, dans leur large splendeur sérieuse, ces yeux admirables, surmontés par un front si clair et si calme et par des sourcils à l'arc si pur ?

Cet art de la composition, exercé avec autant de sûreté que de conscience dans les œuvres les plus réduites, s'ajoute à la fierté du style pour donner aux dessins de Ingres ce quelque chose de définitif et d'absolu qui caractérise les chefs-d'œuvre, les fait s'imposer et durer. Dans ces groupes familiaux, dont on ne saurait assez étudier l'inspiration et la facture, certains détails prouvent bien que l'auteur avait dans l'âme une synthèse, une idée de généralité et de durée. Ainsi, pour quelques-uns d'entre eux, la présence, un peu à l'écart, de quelque servante, dont l'attachement et les bons offices méritaient sans doute cet honneur. N'y a-t-il pas là une intention d'embrasser tout un foyer, d'en évoquer l'harmonie générale, et non de noter simplement quelques effi-

gies individuelles ? C'est dans ce sentiment large et profond de l'unité familiale que les maîtres du Moyen Age et de la Renaissance plaçaient aux arrière-plans de leurs toiles collectives les serviteurs et même parfois les animaux domestiques d'une maison. Ingres avait une vie intérieure trop profonde et alimentée à de trop fortes sources pour ne pas suivre de telles traditions, et pour croire qu'on peut exprimer un homme sans se soucier de son milieu. Même dans ses figures isolées, on constate sa curiosité artistique et philosophique de l'atmosphère où vivaient ses modèles, de leurs occupations coutumières, de leurs habitudes. A défaut d'un cadre complet, c'est par le costume, c'est par le geste qu'il s'efforce d'étendre leur caractère jusqu'à l'ampleur du type.

Point n'est besoin, pour découvrir le tour d'esprit particulier de ses modèles, que ceux-ci nous le montrent clairement par un attribut distinctif comme Paganini, qui tient son violon, Gounod, qui promène ses mains sur le clavier, Lesueur portant sous son bras le carton d'épures que dépasse la règle plate et dans sa main le compas de l'architecte, l'inconnue de la collection Beurdeley, dans ses atours de reine de salon, Mme Magimel, qui, sans lutter contre l'âge, berce sa maturité pensive d'une mélodie et d'un souvenir, tandis que la « Princesse dite de la famille Bonaparte », opulente rose d'automne, orne et alanguit la sienne en une nonchalance pleine de coquetterie. Mais, en prenant même des physionomies marquées de signes moins décisifs, on ne se trompera guère sur les personnalités décrites par ce crayon si étonnamment révélateur,

possédât-on un minimum d'observation psychologique.

Qui ne devinera au premier examen, l'érudit, le savant, l'homme d'analyse minutieuse, dans cet extraordinaire portrait du chevalier Drach, dont le regard, coupé par le bord des lunettes, est d'une acuité presque hallucinante? Tout, dans la tenue négligée, la cravate mal nouée, les cheveux rares et hérissés au faîte d'un immense front, la bouche serrée et sagace, la concentration réfléchie de l'expression, révèle ce qu'on pourrait appeler, dans le meilleur sens d'ailleurs, « le rat de bibliothèque ». Les yeux se chargent d'ôter à cette épithète, ce qu'elle pourrait impliquer d'étroit et de routinier. Les textes compulsés par ces yeux-là passaient au crible d'une critique avertie. Quelle pénétration dans les prunelles !... Ingres leur a donné une vie presque inquiétante, grâce à cet artifice qui consiste à les faire regarder à côté des lunettes dont le cercle d'or les entame légèrement. C'est une habileté qui pourrait surprendre chez ce génie grandiosement simple et sincère, si l'on ne réfléchissait pas qu'ici l'habileté n'est qu'une sincérité de plus. Le dessinateur n'a fait qu'enregistrer un des effets coutumiers d'une telle physionomie, et celui qui, apparemment, en réalisait le plus véridiquement l'impression.

Un des portraits où Ingres a fait le mieux toucher l'âme de son modèle, et qui est en même temps une des manifestations les plus admirables de son crayon, est celui du jeune prince Achille Murat, simple esquisse, qui devait être complétée pour faire partie d'un groupe représentant la famille royale de

Naples. C'est un jeune garçon en costume militaire, et dont la délicatesse presque efféminée, l'attitude lasse, le regard empli d'un vague effarement, seraient incompréhensibles, si l'on ne se rappelait que la reine Caroline portait cet enfant dans son sein quand la secoua l'épouvante de la machine infernale dirigée contre son frère le Premier Consul. Le petit prince vint au monde marqué d'un signe tragique. Dans cette rude et énergique famille des Murat, Achille faisait contraste par une nature craintive et mélancolique, dont l'orgueil acquis cachait à peine le perpétuel tremblement intérieur. Avec une compréhension presque attendrie, Ingres dégage le secret de cette destinée, et le cœur se serre de voir cette frêle figure rehaussée malgré tout de dignité juvénile et d'une grâce fière, sous le martial apparat.

Mais lequel de tous ces visages ne nous retiendrait par une espèce de fascination, tant il semble qu'on y pourrait lire, sous le crayon d'une légèreté, d'une finesse invraisemblables, les mystères éternels de l'âme humaine ?... Comment décrire ce qui pétille de vie dans ces extraordinaires figures d'hommes de la collection Arthur Veil-Picard, où l'on retrouve toute la nervosité singulière du portrait de Paganini, dans les effigies de M. et de Mme Leblanc, qui sont comme les préparations de leurs portraits à l'huile, peints à Florence en 1823 ? Encore une fois, devant eux, on reste confondu de ce peut dire le crayon. La moindre ligne nous instruit de quelque particularité significative. Et pourtant, quelle largeur, quelle liberté, quelle simplicité d'exécution ! Un autre couple, celui de lord et lady Cavendish Benting, nous intéresse par

l'exotisme. C'est une traduction littérale. Sur le visage de Mme Bénard, comme sur celui de son mari, le dessin est ténu au point de devenir insaisissable. Et ce visage, on le voit cependant, on le reconnaîtrait entre mille, avec ses yeux à fleur de tête, d'une douceur bovine, et son étroite bouche aux lèvres charnues si placidement inexpressive. Le corsage en velours de ce portrait constitue un véritable tour de force. Voici le général Dulong de Rosnay, type d'énergie mâle et d'héroïsme, le docteur Martinet, Gilibert, ami d'enfance du maître, M. de Lauréal, magistrat replet, M. Foureau, avec sa tête de paysan madré, le graveur Forster, évidemment content de lui-même, le peintre Chauvin, futé, alerte, à frimousse d'écureuil, le peintre Thévenin, directeur de l'Académie de France à Rome, bouffi d'importance, des vieillards : M. de Lavergne, le docteur Potelli.

C'est d'un dessin frôleur et fondu qu'est traité le portrait de Gounod. L'artiste est jeune, inconnu ou presque. Il porte en lui le trésor mélodieux et tendre, qui en s'évadant peu à peu de son âme, tiendra les cœurs suspendus dans un si doux enchantement. Le voilà devant son piano, ses doigts y éveillent quelque chant suave, tandis que son regard, tourné vers un invisible auditeur, semble interpréter passionnément sa musique. Il cherche, ce regard, l'unisson de sympathie sur quelque visage aimé. Il interroge et pénètre, tout chargé de sa propre extase et de l'anxieux désir d'en rencontrer une aussi profonde, éveillée par la divine harmonie. L'expression est d'une ardeur caressante, mais ouverte, candide et claire, comme la fleur même de cet aimable génie.

Quelle différence, dans l'écriture psychologique, avec cette autre figure de musicien, qui réclamait une traduction plus nerveuse et serrée! Paganini apparaît, sec et vibrant comme l'archet qu'il tient à la main. Ce n'est plus le chuchotement langoureux de la grisaille, c'est le verbe précis du trait, si vif parfois, si aigu même, qu'il vous perce à fond de nerfs comme un cri de ce violon sublime et déchirant.

Ces deux manières, si bien appropriées à leurs modèles qu'elles semblent voulues dans leur diversité, n'ont pas été dictées seulement par l'intelligence des caractères, si fine que soit cette intelligence chez le portraitiste. Une trentaine d'années se sont écoulées entre ces deux œuvres de Ingres. Le maître, au moment de la seconde, a quelque peu varié dans ses procédés d'exécution. Le crayon n'est plus entre ses doigts cette pointe sèche comme un burin, qui résumait les formes par quelques lignes d'une inexprimable éloquence. L'instrument a presque pris la flexibilité du pinceau, il enveloppe les contours d'une trace large et grasse, s'enfonce avec complaisance dans les couches épaissies des ombres, devient plus prolixe, sinon plus explicite, dans l'interprétation des modèles.

Allons-nous placer Ingres en parallèle avec lui-même, établir une échelle des valeurs parmi ses merveilleux crayons, faire subir aux moins parfaits cette rivalité que l'artiste redoutait de ses croquis pour sa peinture?... Ce n'est pas notre intention. L'œuvre dessiné du chef de l'École française se tient d'un bout à l'autre avec une solidité de pyramide. Impossible d'y marquer aucun point faible ou bran-

lant. Il resta jusqu'au bout sûr de sa main et de sa pensée, et quand parfois il changea de langage, c'est parce qu'il le voulut bien, et non parce que l'expression lui manquait. Peut-on imaginer rien de plus puissant, de plus décisif, que l'image qu'il traça de lui-même dans sa vieillesse ? Le crayon s'y montre d'une netteté aussi précieuse que dans les pages les plus énergiques de ses jeunes et fougueuses années. L'intensité de cette sobre écriture émeut l'âme et l'incline avec une force souveraine.

Précisément, c'est sur une autre effigie dessinée de Ingres, celle qu'il dédia à ses élèves lorsqu'il prit la direction de l'Académie de France à Rome, en 1835, et dont l'original est au Louvre, que nous pouvons le mieux étudier cette facture un peu différente, à la fois plus détaillée et plus fondue qu'il paraît préférer à partir de cette époque. Dans cet admirable portrait, l'assouplissement et la diffusion de la ligne n'affaiblissent en rien la vigueur du caractère ni la vivacité de l'expression, ce qui n'est pas toujours le cas pour certains autres, où le procédé plus coulant semble choisi pour interpréter des physionomies plus molles.

Ingres ne fut jamais plus fortement inspiré que lorsqu'il se prit pour modèle. Cette confession de son âge mûr, sans avoir la bouillonnante audace de la toile de Chantilly, qui le représente à vingt-quatre ans, ni l'imposante et presque redoutable supériorité de sa glorieuse vieillesse, telle que nous l'évoquions tout à l'heure, raconte magistralement l'alliance du génie et de la volonté. Tout ce qui s'est éteint de juvénile exubérance se concentre en profondeur, en

réflexion, en discipline intérieure. Quelle énergie dans ce bras gauche, qui rive à la table un poing nerveux! Le pouce se détache et s'écrase en une indication autoritaire. Avec quelle ferme sûreté la main droite tient le crayon qui va faire de cette feuille blanche où le coude repose, une page précieuse à jamais! Mais surtout quelle fierté dans ce front, dans ce regard!

Que, si nous comparons la substance même d'où jaillissent de si merveilleux effets, avec quelqu'une de ses œuvres antérieures, avec ce Paganini, par exemple, dont nous examinions la vibrante sécheresse, nous constaterons que, dans celui-ci, le modelé est indiqué seulement tandis qu'il est exécuté dans l'autre. Les traits isolés, indépendants, en 1819, sont liés en 1835. Les premiers sont vifs et directs, les seconds presque lents et sinueux : Paganini est d'une netteté de métal; le *Ingres à ses élèves* est d'un velouté de cire. Inutile d'ajouter pourtant que c'est le même style et la même main, et, disons-le bien haut, la même perfection. Le parallèle ne saurait être poussé jusqu'à la dernière rigueur, ni entre deux dessins, ni entre deux époques. Tel portrait de la première période, comme celui de la marquise de Pastoret, digne pendant de Mme Destouches, fait en 1822, offre déjà la grisaille et le fondu dans le modelé du visage, alors que tel autre, celui de la seconde Mme Ingres, miracle de finesse, exécuté en 1852, nous ramène à la plus sobre, à la plus subtile manière de l'artiste, à cette manière qui nous donne le sentiment de la plénitude dans la ténuité, par une magie si secrète qu'elle échappe à la description comme à l'analyse.

En nous arrêtant devant cette délicieuse image de Mme Ingres, nous voici amené à noter d'autres ressources de ce crayon, si varié dans l'unité et si plein de nuances dans un rendu qu'on croirait trop immatériel pour en comporter aucune. Avec son extraordinaire mine de plomb, taillée pour son génie seul, à la fois solide comme un burin et plus légère qu'une antenne de libellule, Ingres produisait des effets de douceur non moins extraordinaires que ses effets de force. C'est ainsi qu'avec la même simplicité d'écriture il donne aux visages de femmes une suavité incomparable, et à ceux des hommes l'énergie expressive que nous avons eu lieu d'admirer.

Ce trait délié et pur comme un fil d'acier, cassant aussi dans ses élans suspendus avec une brusque éloquence, on le croirait apte seulement à rendre les éclats de l'esprit, la nervosité du geste, les sillons que la pensée creuse dans la chair, tout ce qui pétille d'intellectualité sur des physionomies humaines, tout ce qui frémit de volonté dans la contraction des muscles. Mais quoi ! c'est lui encore, un peu moins appuyé, roulé sur lui-même en ondoyantes volutes, qui va se faire plus tendre qu'une caresse au contour d'un sourire féminin, sur la pulpe d'une joue en fleur, au bord soyeux des paupières transparentes, ou dans le velours des prunelles câlines. C'est bien lui, c'est le même crayon éloquent et contenu, qui exprime tout, et même l'inexprimable d'une physionomie, avec tant de plénitude dans la brièveté que jamais art si simple ne fut si grand, et que, devant certains de ses tours de force, l'admiration se fait superstitieuse, comme en présence d'un sortilège impossible à

expliquer par les seules lumières de la technique et de la raison.

C'est surtout quand cet inimitable maître traite une chair grasse et satinée de femme que le miracle de son dessin nous échappe. Ce sujet lui plaisait entre tous. Ingres aimait chez la femme les belles lignes pleines, l'opulence des formes, et aussi la mentalité plutôt paisible et nonchalante dont s'accompagne un aimable embonpoint. Son idéal féminin fut tout oriental. Aussi ne faut-il pas s'étonner qu'il plaçât si volontiers dans des cadres de contes arabes les belles personnes à l'âme rudimentaire et à la plastique voluptueuse dont il étudiait si volontiers la séduction. L'*Odalisque* et le *Bain Turc* nous renseignent pleinement à ce sujet. Ce n'est pas lui qui eût fait brûler en des yeux de fièvres, sur des visages minces et amers, l'inquiétude passionnée de Léonard, ni dans des regards hallucinés de rêve, parmi la danse aérienne de sveltes corps, l'ardeur des vierges botticellesques, affolées de surhumaines tentations.

Les femmes de Ingres sont des créatures soumises qui pensent le moins possible et s'étendent volontiers sur des sofas. Est-ce le hasard des circonstances ou sa vision spéciale, qui lui fournit des modèles si conformes à son goût? Parcourez la série de ses portraits féminins. Vous y constaterez une identique placidité d'expression, la même grâce paresseuse dans l'attitude, la même langueur tendre dans les yeux. Ce sont choses exceptionnelles qu'une certaine malice intelligente comme sur le joli visage de Mme Bochet, qui fait penser à un masque de La Tour, ou qu'une maigreur spirituelle avec un sou-

rire aigu comme dans le portrait de Mme Leblanc.

En revanche, quel poème caressant et sensuel pour les amants de la chair ! Quelle richesse sous les corsages ! Comme les bustes ondulent et palpitent sous l'étoffe, et comme le peintre, épris des gorges somptueuses, a mis à profit la mode des tailles courtes, en honneur pendant toute la première moitié du siècle, et qui fait valoir si complaisamment les plus suggestifs de tous les attraits féminins [1] !

Nous avons analysé déjà, — dans la mesure où la perfection est analysable, — les suaves modelés des frais visages, le tissu visible des teints lisses, la douceur exquise des sourires, quand l'angle d'une bouche délicate s'enfonce dans une joue ferme et ronde, où se creuse une fossette. Les portraits de Mme Destouches, de Mme de Lauréal, de Mme Bochet, de la marquise de Pastoret, de Mme Leblanc, de tant d'autres, montrent quelle souplesse, quel velouté le crayon peut atteindre sous une si savante inspiration. La maturité de la femme, l'âge où la chair s'épanouit pleinement, et où la bonté indulgente succède, chez les natures simples et harmonieuses, à la coquette vivacité de la jeunesse, attirait particulièrement ce grand artiste, dont la farouche énergie ne se détendait que dans la chaleur et la douceur d'un paisible cœur féminin. Aussi quel aveu reconnaissant dans les portraits de la première comme de la seconde Mme Ingres ! Deux fois il eut ce rare bonheur de rencontrer la tendresse humble, dévouée, compréhensive qu'il souhaitait à son foyer. Et ce bonheur, il nous le fait lire sur les

1. Plusieurs études du musée de Montauban sont à ce point de vue très caractéristiques.

visages souriants et calmes, comme aussi dans la grâce lourde de bonnes déesses, de celles qui le lui donnèrent.

Nous admirons aussi, dans l'œuvre dessiné de Ingres, plusieurs excellents portraits de vieilles femmes. Leurs yeux nous montrent encore cette expression apaisée, ce reflet des tendres devoirs modestement accomplis, dont il se plaisait à parer ses modèles comme du charme le plus précieux de leur sexe. Tous ces beaux regards de femmes de Ingres débordent de candeur, d'affectueuse soumission, avec un peu de timidité exquise. Sans doute, leurs âmes, même rétives, fondaient et pliaient, sous son magnétisme à la fois amoureux et dominateur. Sous le froncement de ses impérieux sourcils qui leur montrait le maître tellement haussé loin d'elles par le génie et l'orgueil, elles surprenaient l'attendrissement des prunelles sombres, qui s'enchantaient de leur faiblesse non moins que de leur beauté, domptées et ravies. Elles lui apparaissaient alors telles qu'il les voulait, et la ferveur de son crayon récompensait leur émoi docile.

Quelque application que l'on apporte à décrire une œuvre illuminée par le génie, on ne provoquera pas, fût-ce par les plus enthousiastes paroles, une parcelle de l'émotion suscitée par la vue même de cette œuvre. Il importait, pour la gloire de Ingres, comme pour la joie des foules et l'éducation des artistes, que ces incomparables portraits au crayon fussent accessibles au regard du grand nombre. Le moment est venu où pareille entreprise ne risque plus de trahir une intraduisible beauté. En effet, les

procédés modernes de reproduction permettent d'offrir au public non pas une lointaine ressemblance avec les merveilleux originaux, mais une identité absolue. Les cent portraits dessinés de Ingres que nous publions aujourd'hui donnent l'illusion parfaite des crayons eux-mêmes. On y peut suivre dans ses subtilités les plus délicates le travail de la mine de plomb. Les traits d'une ténuité invraisemblable, les frottis imperceptibles, les plus secrètes habiletés de la facture, apparaissent dans leur entière vérité. La teinte n'est pas moins fidèle, et l'on goûtera même le raffinement qui consiste à prêter au papier les nuances jaunies, les piqûres d'humidité, tous ces légers affronts que le temps fit subir à ces fragiles et sublimes pages, et qui les rend plus touchantes, plus sacrées à notre admiration.

Ainsi ces portraits merveilleux, dont la plupart sont jalousement gardés comme des monuments de famille, ou font l'orgueil de collections privées, deviennent un trésor national, que tous pourront contempler, étudier, garder dans la mémoire et dans le cœur, aussi complètement que les immortelles figures d'un Bertin, d'une Mme de Senonnes, d'une Mme Panckouke, d'une Mme Moitessier ou d'une Mme Devauçay. En outre, si le malheur voulait que pérît par accident quelqu'un des originaux, la perte, pour irréparable qu'elle fût, ne serait pas pourtant une destruction totale. C'est d'un tel hommage et d'une telle sauvegarde que nous sommes heureux d'avoir entouré des chefs-d'œuvre qui se placent au premier rang dans le patrimoine de l'art humain.

LA COPIE DES FRESQUES DE LA CHAPELLE SIXTINE

PAR UN ARTISTE FRANÇAIS

Les fresques que le farouche génie de Michel-Ange inscrivit aux parois de la chapelle Sixtine sont-elles menacées de destruction ? A diverses époques on a paru le croire, et les pontifes s'en s'ont préoccupés. Récemment Léon XIII, qui avait le désir de conserver intacts les trésors artistiques dont s'enrichit d'âge en âge le Vatican, confiait à une commission le soin d'examiner l'état actuel des fresques et de prendre telles mesures de conservation qui s'imposent. Ceux à qui fut accordé le rare privilège d'étudier librement Michel-Ange à la chapelle Sixtine, en dehors des heures réservées aux touristes, ceux-là savent bien qu'il n'y a point de crainte immédiate à concevoir ; quelques travaux de réfection suffiront à garantir les chefs-d'œuvre qu'elle abrite depuis quatre siècles. On se gardera de toute restauration : la plus habile serait pire que la misère d'une déchéance partielle. L'exemple déplorable du Campo Santo de Pise où Orcagna et Benozzo Goz-

1. Les documents que nous publions sont entièrement inédits. Ils font partie, sauf quelques-uns dont nous indiquerons les sources, des Archives de la direction des Beaux-Arts. — *Le Correspondant*. — 10 août 1903.

zoli ont été surchargés de couleurs criardes ne saurait être suivi sans danger à la chapelle Sixtine : on n'y commettra point, c'est certain, un pareil sacrilège.

I

La France, en particulier, eut en tout temps souci de ces fresques. Nos artistes n'ont point cessé de les vénérer au cours des siècles, tandis que nos gouvernants recherchaient quel parti on en pourrait tirer pour l'éducation de la jeunesse. L'idée de copier le *Jugement dernier* n'est point d'hier. Sous les yeux mêmes de Michel-Ange, et pour le compte du cardinal Farnèse, Marcello Venusti s'y employa. Mais les peintres sont rares qui osèrent se mesurer avec cette page extraordinaire de mouvement et d'une vie si intense. Le sacrifice absolu de soi-même n'y suffit pas : il y faut encore une rare compréhension du génie de Michel-Ange, et, en quelque manière, un degré de parenté avec le sombre Florentin.

L'artiste capable de mener jusqu'au bout une entreprise aussi audacieuse, on s'efforça de le découvrir en France à diverses reprises. En 1820, le comte de Forbin, directeur des musées royaux, s'était demandé s'il ne conviendrait pas de faire copier le *Jugement dernier*. Une note manuscrite est tout ce qui reste de la tentative d'alors. Cette note, du 18 août 1820, indique que cinq artistes devaient être désignés pour cette tâche gigantesque. On prévoyait une dépense totale de 50.000 francs, sans compter les frais d'échafaudages : « Cette fresque, sans être endommagée, est obscurcie par trois siècles d'exis-

tence et ensuite par la fumée du luminaire de l'autel. On croit qu'elle pourrait être beaucoup éclaircie par le moyen fort simple de la mie de pain. Mais le gouvernement romain accorderait-il : 1° l'exécution d'une copie dont l'exécution (*sic*) doit durer trois ans ; 2° le nettoyage qui peut lui faire craindre que cette peinture ne soit endommagée et être seul un motif ou un prétexte de refus [1]. »

Le comte de Forbin recula-t-il devant les difficultés qu'on lui signalait ? Ayant habité longtemps la Ville Éternelle, il savait, par sa propre expérience, et par celle de ses meilleurs amis, Granet et Ingres, que cette note était encore relativement optimiste, quant à la bonne grâce qu'on mettrait à accueillir ses ouvertures. Il dut renoncer au rêve qu'il avait fait de doter son pays d'une copie des fresques de la Sixtine. Et, d'ailleurs, où trouver les cinq artistes de taille à aborder de front Michel-Ange ? Un seul eût suffi pourvu qu'il eût toutes les qualités requises de talent, de caractère, de ténacité, d'audace et — ni le mot ni la chose ne doivent surprendre ici — de sauvagerie.

Ministre du commerce, des travaux publics ou de l'intérieur, au début de la monarchie de Juillet, M. Thiers tint toujours à honneur de conserver les beaux-arts dans ses attributions. Tous les détails de cette administration lui étaient devenus très vite familiers, l'ancien critique d'art ayant, par surcroît, une connaissance approfondie du monde artistique. M. Thiers était lié avec un grand nombre de peintres. Horace Vernet, Directeur de l'Académie de France

1. Archives de l'École des Beaux-Arts.

à Rome, était de ses amis, et quand celui-ci arriva au terme de sa mission, c'est à un artiste qu'il avait en haute estime, à Ingres, que, d'accord avec l'Académie des beaux-arts, il fit confier sa succession par le roi Louis-Philippe.

M. Thiers et Ingres eurent plusieurs conférences sur l'Académie de France. Ils examinèrent ensemble les réformes qu'il était urgent d'y apporter et, l'un et l'autre très épris des maîtres anciens, quoi qu'en ait pu dire Amaury-Duval en parlant de M. Thiers, ils tombèrent d'accord sur la nécessité de mieux révéler à la jeunesse artistique les deux chefs autour de qui gravita la Renaissance italienne : Michel-Ange et Raphaël.

L'École des beaux-arts s'était installée depuis peu dans le couvent des Petits-Augustins, dont la chapelle restait sans destination fixe. Ingres pensa qu'on pourrait y reconstituer en partie la chapelle Sixtine. Il s'en ouvrit au ministre qui adopta pleinement l'idée. Dans l'esprit du maître, l'église des Petits-Augustins eût été consacrée à la gloire de Michel-Ange et de Raphaël, les *Loges* voisinant avec le *Jugement dernier* et les *Sibylles*. Le *Jugement* devait être placé au fond du sanctuaire et les *Loges* en frise au-dessus des tableaux copiés d'après les sept *Actes des Apôtres* de Raphaël. « Depuis, et comme on dit que l'appétit vient en mangeant, écrivait Ingres, il me vint dans la pensée de donner encore plus de développement à cette idée en couronnant cette décoration des bas-côtés par les *Sibylles* de Michel-Ange, enfin de consacrer ce lieu comme chapelle du Palais des Beaux-Arts, par la copie exacte de la tribune des chanteurs de la cha-

pelle Sixtine et de réunir là, par ce moyen, l'art divin de la musique à ses divines sœurs dont votre beau palais est le temple. » Cette lettre à M. Duban, architecte de l'École des beaux-arts, est du 15 juin 1836. Les conversations de Ingres avec M. Thiers avaient, trois ans plutôt, déterminé le ministre à commander sans délai la copie du *Jugement dernier*, ce qui avait beaucoup déplu à Horace Vernet.

Cette fois, le ministre n'eut pas à chercher longtemps l'artiste, le seul artiste capable de mener à bien une tâche aussi rude. Quel peintre, parmi ceux qu'il recevait chez lui, eût osé l'entreprendre, hormis ce Xavier Sigalon, que la destinée marâtre persistait à maltraiter, dont ses amis appréciaient l'exquise sensibilité, mais qui passait pour un sauvage égaré dans la civilisation parisienne, et qui, au surplus, venait de s'en évader, maudissant tout et tous, pour se renfermer dans le silence de la vieille cité provinciale où s'était écoulée son enfance taciturne ? Né à Uzès, d'un maître d'école qui dut bientôt se fixer à Nîmes, Xavier Sigalon avait subi la forte empreinte de l'antiquité romaine. Son âme s'était développée au milieu des ruines, et il les avait aimées tout de suite d'un amour si profond et si exclusif, qu'il parut toujours vivre dans la Rome antique, oublieux des nécessités immédiates de la vie moderne. Celui qui devait être le peintre de Locuste s'était arrêté à Néron et à Galba : on ne peut le comprendre si on le situe hors de la Rome des Césars.

Lorsque M. Thiers le désigna pour copier le *Jugement dernier*, Xavier Sigalon s'était retiré à Nîmes

où la commande du ministre vint le surprendre au milieu du printemps de 1833. Il répondit, à la date du 31 mai, que les travaux qui le retenaient à Nîmes seraient prochainement terminés : « Je n'attends que vos ordres pour fixer le jour de mon départ. » Sigalon considéra comme une délivrance le choix dont il venait d'être l'objet. Il en était flatté, et à l'heure même où sonnaient ses quarante-cinq ans, l'espoir enfin montait en lui d'un avenir plus souriant. « En remplissant avec zèle la mission importante que vous m'avez fait l'honneur de me confier, écrivait-il, je prouverai, je l'espère, combien je suis glorieux de l'intérêt que je vous ai inspiré. »

Un arrêté du 18 juin fixa les conditions. Xavier Sigalon devait se rendre à Rome pour y copier les fresques de la chapelle Sixtine, en commençant par le *Jugement dernier*. Il pouvait s'y faire accompagner d'un ou de plusieurs artistes à son choix pour l'aider dans ses travaux. Le *Jugement* devait être achevé dans le délai de deux ans, et on lui allouait spécialement pour cette première copie vingt mille francs. En même temps il devait peindre les pendentifs : une indemnité de deux mille francs lui était attribuée pour chacun d'eux ; quatorze mille francs, enfin, étaient destinés à l'indemnité de ses frais de voyage, d'installation, d'aide et de matériel, échafaudages compris.

Sigalon accepta d'enthousiasme un traité que la bienveillance de M. Thiers modifia heureusement, au cours des travaux, au mieux des intérêts de l'artiste. Sigalon partit au début du mois de juillet, en compagnie de son ami François Souchon, peintre fort médiocre dont il ne tarda pas à se séparer, de

son élève Numa Boucoiran, et d'un ami de ce dernier du nom de Cassagne.

Deux jours après son arrivée à Rome, le 21 juillet, Sigalon adressait à M. Thiers cette lettre :

« J'ai l'honneur de vous annoncer, suivant vos ordres, mon arrivée à Rome depuis le 19 du courant.

« Je me suis empressé, dès mon arrivée dans cette ville, de me présenter chez Mgr Capacini, sous-secrétaire d'État, pour lui remettre la lettre de M. de Saint-Aulaire ; j'attends avec impatience le résultat de cette démarche auprès de cette Éminence. Je viens vous prier, en attendant les effets de cette protection, de vouloir bien avoir la bonté de renouveler vos instances auprès de M. le Ministre des affaires étrangères, votre collègue, pour qu'il fasse sans délai toutes les démarches auprès du gouvernement romain, afin que l'exécution de mes travaux ne souffre ni retard ni difficultés, comme vous m'avez fait l'honneur de me l'annoncer dans votre arrêté.

« Dans les différents rapports que j'ai eus avec quelques membres du gouvernement romain, et particulièrement avec M. le secrétaire de l'ambassade française, j'ai appris qu'aucune démarche n'avait été faite dans l'intérêt de ma mission ; en supposant qu'il y ait oubli, veuillez, je vous prie, monsieur le Ministre, dans votre sagesse, décider ce qui serait le plus convenable.

« Recevez, monsieur le Ministre, pour votre gracieuse bienveillance, tous mes remerciements.

« J'attends, pour faire les premières dispositions de mes travaux, la somme de 4 000 francs qui doit m'être comptée ; veuillez, je vous prie, me désigner

le banquier chez lequel je pourrai aller la toucher. »

Quelque extraordinaire que cela paraisse, Xavier Sigalon disait vrai : on n'avait omis qu'une chose, et c'était d'informer le gouvernement du Saint-Siège, par la voie diplomatique, de l'importante mission confiée à l'artiste. Il en résulta un incident fort piquant entre M. Thiers et le duc de Broglie, Ministre des affaires étrangères, sur quoi nous renseignent les trois lettres échangées à cette occasion. Afin de donner satisfaction à Xavier Sigalon, le Ministre du commerce écrivit à son collègue :

« Paris, le 6 août 1833.

« Monsieur le duc et cher collègue, désirant répandre dans notre pays la connaissance des chefs-d'œuvre qui font la gloire de Rome, j'ai chargé un de nos artistes les plus distingués, M. Sigalon, d'exécuter des copies des fresques de la chapelle Sixtine. J'ai attendu qu'il se pût rendre sur les lieux pour vous prier d'obtenir l'autorisation sans laquelle ces travaux ne pourraient avoir lieu. J'apprends aujourd'hui que M. Sigalon est arrivé à Rome ; je vous serais fort obligé, Monsieur le duc et cher collègue, si vous voulez bien intervenir le plus tôt qu'il vous sera possible et de la manière la plus puissante auprès du gouvernement romain, afin qu'il permette à cet artiste d'établir les échafaudages nécessaires et de commencer les copies qu'il m'a paru utile de donner à la France. J'attache une grande importance à cette entreprise et il me sera très agréable que vous le secondiez de toute votre influence. J'ai espoir que, grâce à vos soins bienveillants, elle ne souffrira ni délai, ni difficultés ; en effet, en même temps qu'elle honore le génie des grands artistes romains, elle tend à perpétuer la durée de leurs admirables peintures, et par conséquent à entretenir et à propager l'idée du beau.

« Veuillez agréer, Monsieur le duc et cher collègue, l'assurance de ma haute considération.

« Le Ministre, etc.

« A. THIERS. »

La réponse du Ministre des affaires étrangères marque quelque humeur. Elle insiste sur la fâcheuse habitude de l'administration des beaux-arts qui néglige trop de se concerter avec la chancellerie, quitte à s'adresser à elle en dernière analyse :

« Paris, le 6 août 1833.

« Monsieur, j'ai reçu la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire pour m'entretenir de la mission que vous avez confiée à M. Sigalon et pour m'exprimer le désir que le succès en puisse être assuré par l'intervention et les bons offices de l'ambassade du roi à Rome.

« J'avais appris déjà par la correspondance de cette ambassade que M. Sigalon était arrivé à Rome, chargé par vous de copier les fresques de la chapelle Sixtine, que cette opération exigeait plusieurs années de travail et l'établissement d'échafaudages permanents, mais qu'il serait bien difficile de maintenir dans un lieu spécialement destiné aux fonctions pontificales du Pape. A cette occasion, M. de Tallenay regrettait que l'ambassade n'eût pas été prévenue du projet que vous aviez d'envoyer M. Sigalon à Rome et préalablement invitée à demander pour lui les autorisations nécessaires, ce qui eût du moins permis de s'assurer jusqu'à quel point cet artiste pourrait être à portée de remplir sa tâche importante. Quoi qu'il en soit, je charge expressément M. de Tallenay de faire les démarches les plus actives et les plus pressantes pour aplanir, autant qu'il dépendra de lui, les difficultés qui s'opposeraient à l'entreprise de M. Sigalon et pour obtenir qu'il puisse la commencer le plus tôt possible ; mais vous jugerez facilement, Monsieur, combien dans l'intérêt même de toute mission de ce genre, il importe

que l'ambassade du roi près du Saint-Siège en soit d'avance informée.

« Si, par exemple, il était question comme M. le marquis de la Tour-Maubourg l'a appris indirectement, de faire transporter de Rome à Paris un morceau d'antiquité en granit, qui se trouve à l'Académie royale de France, il y aurait préalablement à donner quelques explications au gouvernement pontifical, et ces explications ne pourraient lui être communiquées que par l'organe de l'ambassade. M. de la Tour-Maubourg observe que lorsque M. le directeur de l'Académie eut la mission de visiter les côtes d'Afrique et qu'un bâtiment de l'État vint le chercher à Civita-Vecchia, l'ambassade n'eut aucun avis de cette expédition et que cependant M. le directeur et le commandant du bâtiment se trouvèrent dans le cas de recourir à son intervention.

« Ces considérations, sur lesquelles je croirais inutile d'insister, démontrent assez combien, ainsi que je l'ai déjà dit, il importe que l'ambassade du roi à Rome soit informée régulièrement et à temps, soit de l'objet des missions que le gouvernement de Sa Majesté croit devoir confier à des artistes pour cette capitale, soit des ordres qui peuvent être donnés au directeur de l'Académie royale, toutes les fois que le succès de ces missions et la bonne exécution de ces ordres demandent l'intervention de l'ambassade. Vous me trouverez toujours empressé, Monsieur, à lui transmettre, en de semblables occasions, les recommandations et les instructions nécessaires.

« Agréez, Monsieur, les assurances de ma haute considération.

« V. Broglie. »

M. Thiers, qui n'était pas homme à se laisser prendre sans vert, répondit :

» Paris, le 9 août 1833.

« Monsieur le duc et cher collègue,

« Je n'ai jamais douté que votre intervention auprès

de l'ambassade du roi à Rome ne fût nécessaire pour le succès de l'entreprise dont j'ai chargé M. Sigalon. Si je ne l'ai pas réclamée plus tôt, c'est parce que ce peintre est parti de Nîmes pour l'Itatie sans m'en donner avis. Je n'ai appris son arrivée à Rome que par le marquis de la Tour-Maubourg, qui l'a annoncée dans mes bureaux ; alors seulement j'ai pu vous prier de transmettre à l'ambassade française la recommandation et les instructions nécessaires.

« Je vous remercie, Monsieur le duc et cher collègue, de l'empressement avec lequel vous avez bien voulu m'assurer de vos bons offices pour cette entreprise. J'espère qu'ils pourront en assurer la réussite. J'ai invité M. Sigalon à ne pas annoncer la prétention d'établir des échafaudages permanents dans la chapelle Sixtine, et lui ai indiqué des moyens qui n'offriront pas les mêmes inconvénients et qui seront d'ailleurs moins dispendieux.

« Quant au transport d'un morceau d'antiquité en granit, de Rome à Paris, c'est un sujet auquel je suis tout à fait étranger. Je n'en avais pas connaissance avant votre lettre. Je n'ai donc pas pu vous prier de vouloir bien faire donner au gouvernement pontifical les explications qui seraient nécessaires. Je vais prendre des informations à cet égard.

« Je me suis pareillement trouvé dans l'impossibilité de me pourvoir auprès de vous pour que l'ambassade fût avertie du voyage du directeur de l'Ecole de Rome sur les côtes d'Afrique ; ce voyage a eu lieu sans mon instruction préalable, et je n'en ai été informé que lorsque M. Horace Vernet était parti.

« Agréez, Monsieur le duc et cher collègue, l'assurance de ma haute considération.

« Le Ministre, etc.

« A. THIERS. »

En même temps, M. Thiers informait Sigalon des bonnes dispositions du Ministre des affaires étrangères. Il lui recommandait, dans l'intérêt de sa mis-

sion, la plus extrême prudence, le gouvernement romain, jaloux de ses richesses artistiques, pouvant craindre que d'autres gouvernements ne lui demandassent des autorisations à l'exemple de la France.

Cependant, l'artiste s'énervait. Il faut sans doute faire la part de la température qui, au milieu du mois d'août, fermente dans les cerveaux romains, et puis Sigalon ignorait que sa réclamation venait de mettre aux prises M. Thiers et le duc de Broglie, ou tout au moins, et ce qui est pire, deux administrations jalouses de leurs prérogatives essentielles. Sigalon racontait à son ami Rossi que toutes les portes restaient fermées devant lui. Il importait d'avoir avec soi le secrétaire d'État, le majordome et surtout le baron Camucine, premier peintre du Pape et conservateur de la chapelle Sixtine. Celui-ci pouvait, à son gré, faciliter la tâche ou l'entraver; c'est vers lui que devaient tendre tous les efforts. Il chargeait donc Rossi de s'en ouvrir à M. Cavé, chef de division au ministère du Commerce (service des beaux-arts) et à Victor Schœlcher, son fidèle ami. Pour ce qui était de Rome, Xavier Sigalon s'excusait de n'en point parler : « Dans ce moment, le prisme à travers lequel je vois cette ville ne t'amuserait pas plus qu'il ne m'amuse. J'attendrai donc, pour t'en parler, d'avoir d'autres lunettes[1]. »

Du 15 août au 3 octobre, Xavier Sigalon garde le silence. Que fait-il? Est-il toujours dans les mêmes dispositions ou les difficultés du début l'ont-elles à à ce point aigri et découragé qu'il renonce à tout? L'administration s'en inquiète et aussi M. Thiers, qui

1. *Nouvelles Archives de l'art français* 453-54 (1876).

connaît le caractère entier de Sigalon, et qui se méfie. On lui écrit officiellement pour savoir de lui-même s'il a commencé ses travaux et s'il en suivra l'exécution avec toute l'activité qu'il était décidé à y apporter : « J'attends avec impatience une lettre de vous, ajoute-t-on, et j'apprendrai avec plaisir que rien ne paraît s'opposer au succès de l'entreprise confiée à votre zèle et à vos talents. » La minute est datée d'octobre. Une note en marge indique que « le ministre lui-même écrira à Sigalon ».

La lettre officielle se croise avec celle que Xavier Sigalon adressait au ministre à la date du 3 octobre, et qui répondait, un peu tardivement, il est vrai, à celle du 9 août. « J'ai reçu, écrivait Sigalon, les instructions que vous m'avez fait l'honneur de me faire parvenir, je n'ai retardé ma réponse que pour vous annoncer le résultat de celles que vous avez envoyées à M. le secrétaire de l'ambassade française ; toutes les difficultés qui avaient retardé jusqu'à présent mon travail sont levées ; je viens de le commencer depuis quelques jours.

« La toile sur laquelle je dois faire ma copie doit avoir 40 pieds de hauteur sur 34 ou 35 de largeur ; cette dimension est forcée pour avoir les figures aussi grandes que nature, au-dessous la mesure serait fausse et le maître perdrait entièrement son caractère ; je crois qu'en donnant à mes figures cette proportion qui est presque celle de l'original, il conviendrait de diminuer un peu celle des pendentifs, afin de les mettre en harmonie avec la grande fresque.

« Le gouvernement romain me permet de copier les peintures de la chapelle Sixtine aux conditions

de ne pas les toucher soit par des carreaux en fil, soit par aucun papier à calquer : mes échafaudages ne peuvent rester que sept mois de l'année, la chapelle devant en être débarrassée pendant la durée du séjour du Pape au Vatican; toutes ces restrictions, en me privant des moyens abréviateurs augmentent considérablement mon travail, multiplient les opérations et prolongent mon séjour en Italie. Ces nouveaux obstacles ne m'épouvantent pourtant pas, surtout, monsieur le Ministre, si vous voulez bien vous rappeler de moi et me continuer votre affectueuse protection; j'en aurai bien besoin pour me préserver de toutes les intrigues tracassières qui ne manqueront pas, sans doute, de me tourmenter pendant mon travail; de mon côté, s'il ne faut que du courage et de l'obstination, j'en trouverai, à coup sûr, dans l'œuvre du grand maître que je vais traduire et dans le vif désir de répondre dignement à votre confiance.

« Agréez, monsieur le Ministre, l'assurance de mon profond respect,

« X. Sigalon. »

« Je viens de toucher 2000 francs chez M. Torlonia pour les dépenses des premières dispositions de mes travaux; les frais de 4 1/2 pour 100 me paraissent énormes et, s'ils sont à ma charge, j'aimerais mieux prendre des moyens plus économiques. J'aurai l'honneur de vous les communiquer lorsque les premiers fonds seront épuisés. »

Sigalon s'était mis au travail. Dès l'origine, de nouveaux ennuis surgirent. Les cérémonies pontificales ne lui laissaient guère la libre disposition de

la chapelle Sixtine, et à peine pouvait-il exécuter des calques qui devaient lui permettre de terminer les travaux préparatoires dans un atelier spécial, l'artiste ne devant songer sérieusement à peindre que lorsque la chapelle serait absolument libre. Il ne se découragea pas pour si peu : « J'attends avec impatience, écrit-il le 10 décembre, que la fin des cérémonies me laisse la chapelle entièrement libre, et pouvoir me livrer à un travail que je vois toujours avec enthousiasme et qui me fait apprécier tous les jours davantage la mission honorable dont vous avez bien voulu me charger. »

Il craint que sa vie matérielle ne soit guère assurée dans l'avenir, les proportions colossales du *Jugement dernier* paraissant devoir absorber entièrement les fonds que M. Thiers lui a alloués. Il s'inquiète d'une indemnité de logement, et il trouve en M. Cavé, dont le nom mérite à tant de titres divers de rester dans l'histoire administrative des beaux-arts, un appui de chaque instant. Pas une lettre de Sigalon ne passe inaperçue, grâce à M. Cavé, qui les met sous les yeux du ministre, et qui les commente toujours favorablement.

Le 1er février 1834, Xavier Sigalon s'adresse encore à M. Thiers :

« Mes travaux avancent rapidement, autant que les cérémonies et les services de la chapelle Sixtine me l'ont permis; mes calques du *Jugement dernier* sont entièrement finis et le dessin sur la grande toile s'avance rapidement, j'espère l'avoir terminé à Pâques, époque à laquelle la chapelle sera entièrement libre, et commencer à peindre immédiatement.

« Sans craindre ce grand travail, ses nombreuses

difficultés me donnent quelquefois des inquiétudes sur mon avenir; la somme qui m'est allouée pour mes frais ne sera pas, à beaucoup près, suffisante pour les dépenses auxquelles ce travail entraînera. J'ai près de 4 pieds de toile à couvrir par 400 figures dont les moindres sont grandes comme nature; le maître que j'ai à rendre est le plus énergique et le plus pur, ses qualités le rendent excessivement difficile à copier, et son état de dégradation me forceront souvent à le ressusciter complètement. Le séjour du Pape au Vatican et les différents services de la chappelle Sixtine m'obligeront à suspendre mes travaux pendant six mois de l'année ; cette difficulté prolongera mon séjour en Italie, et cinq ans suffiront à peine pour confectionner mon travail. Les dépenses que la prolongation de mon séjour à Rome me forceront à faire, à moi et à mon aide, absorberont les avantages pécuniaires que je comptais trouver dans cette mission ; pendant ce laps de temps les arts peuvent vous perdre et vos hautes destinées vous appeler à d'autres dignités. Votre successeur ne me portera pas, à coup sûr, le même intérêt que celui que vous n'avez cessé de me témoigner. Je compte, monsieur le Ministre, que vous voudrez bien, aujourd'hui, me donner une nouvelle preuve de votre bienveillance en m'assurant une indemnité en supposant que les frais dépassent de beaucoup la somme qui m'est allouée.

« Ma dernière demande d'une indemnité de logement était comme habitant de Paris et non de Rome, je comptais, monsieur le Ministre, sur la promesse que vous m'en aviez faite ; il me serait douloureux de renoncer à cet espoir. »

M. Thiers, qui ne refuse jamais rien à Sigalon, annote la lettre : « Prendre un nouvel arrêté et lui répondre. » Cela est parfait. Mais, en dépit de tant de bonnes volontés, l'artiste n'a encore touché qu'un modeste acompte de 4000 francs à la date du 24 avril 1834 et il s'en plaint avec amertume. Au ministre il écrit que le banquier Torlonia a refusé de lui remettre la moindre avance. Il vient de terminer le carton du *Jugement dernier* et, après la cérémonie du 6 mai, il introduira enfin ses échafaudages dans la chapelle Sixtine. Il lui faut quelque argent pour parer au plus pressé. Désespéré il saisit l'ambassadeur de France à Rome d'une situation qui est « aussi précaire que désagréable », qui menace de s'éterniser, et dont il cherche, en vain, l'explication, ne la trouvant que dans un fâcheux oubli ou une singulière méprise. A un de ses amis, M. Moreau, il écrit que depuis quatre mois il est sans argent, que sa position est très pénible à Rome où il a dû emprunter. En *post-scriptum* il ajoute : « Donnez-nous quelques détails sur les derniers troubles de notre malheureux pays. Ceux qui sont parvenus à Rome sont très effrayants. »

Ce n'est qu'en juin que Sigalon reçoit satisfaction. M. Thiers l'informe qu'il peut toucher quatre mille francs à l'Académie de France à Rome, et le bon Sigalon de se féliciter de cette aubaine, d'en remercier le ministre, espérant qu'à l'avenir il n'aura à éprouver d'autres inquiétudes que celles qui pourront naître de l'exécution de ses travaux. Les calques des pendentifs sont terminés, et, depuis quinze jours, il peint dans la chapelle Sixtine.

L'histoire anecdotique s'est emparée, du vivant

même de Xavier Sigalon, d'un incident survenu à ce moment entre lui et son aide François Souchon. De graves discussions d'intérêts et surtout d'acerbes critiques de celui-ci compliquèrent un instant les choses. De quel côté est la vérité? Les amis de Sigalon déclarèrent que Souchon s'était montré fort au-dessous de sa tâche pourtant modeste. Chargé des calques du *Jugement dernier* il n'aurait rien compris au dessin de Michel-Ange, et, en fin de compte, Sigalon, se séparant de Souchon, en aurait confié le soin à Numa Boucoiran, aidé de Cassagne. Un poète nîmois, Adrien Péladan, devait même chanter ainsi l'aventure :

Souchon était chargé des calques de la fresque ;
Mais le coupable ami trace en style grotesque
Des dessins avortés qui ne peuvent servir ;
Et quand il a trahi l'amitié la plus pure,
Le malheureux, il fait même pleuvoir l'injure
Sur cet ancien ami qui sut tant le chérir :
Le sublime inspiré qu'arrête cet outrage,
Repoussant le travail de l'infidélité,
Au fidèle Numa recommande l'ouvrage... [1]

Le certain, c'est que dans les lettres de Sigalon à M. Thiers, il n'est fait aucune allusion à ces malentendus. Quand il reçoit les 4.000 francs des mains d'Horace Vernet, il en remet deux mille à son « aide » : « La fin de ses travaux et son départ pour la France m'ont forcé de lui avancer cet acompte. Le reste m'a servi pour payer les dettes les plus pressantes. » (Lettre du 18 juin 1834.) Un mois après,

1. *Éloge de Xavier Sigalon*, par Adrien Péladan, membre de l'Académie des Arcades de Rome, auteur de *Mélodies catholiques* (1842).

le 21 juillet, il désigne nominalement Souchon et il fait son éloge à M. Thiers, qui n'est plus ministre du commerce, mais ministre de l'Intérieur et des Travaux publics :

« M. Souchon, mon ami et mon aide, vient de terminer les travaux pour lesquels il s'était engagé avec moi, et à ma grande satisfaction.

« Le changement de position, l'interruption de ses occupations habituelles de Paris le forcent à réclamer les 4 000 francs restant de la somme de 6 000 francs qui avait été allouée pour lui ; le restant lui a été soldé par moi; un long retard au paiement de cette somme le mettrait dans une situation pénible. Je viens, monsieur le Ministre, réclamer de votre bonté pour qu'il puisse retirer cette somme le plus tôt possible.

« X. SIGALON. »

François Souchon rentre donc à Paris et Xavier Sigalon redouble d'ardeur, aidé du fidèle Numa Boucoiran. Ingres était alors à la veille de prendre la direction de l'Académie de France. M. Thiers jugea le moment venu de mettre Sigalon au courant de ses projets de reconstitution de la chapelle Sixtine à l'Ecole des beaux-arts. L'enthousiaste Sigalon fit à la lettre du ministre l'accueil chaleureux sur lequel celui-ci comptait certainement. Si longue qu'elle soit, la lettre de l'artiste doit être lue pour tous les détails qu'elle donne sur l'état du *Jugement dernier* à cette époque, et sur la manière dont Sigalon comprenait sa copie :

« M. l'ambassadeur m'a fait parvenir votre lettre le 29 octobre, datée du 3 octobre ; elle a été pour

moi une nouvelle preuve de l'intérêt que vous n'avez pas cessé de me témoigner. J'applaudis avec toute la France à l'exécution des beaux projets que vous m'avez fait l'honneur de me communiquer. Celui qui doit reproduire une nouvelle chapelle Sixtine me paraît tout à fait monumental ; je suis tout glorieux d'avoir été choisi par vous pour coopérer à sa confection. Veuillez, monsieur le Ministre, recevoir de nouveau l'expression de ma plus vive reconnaissance. J'ose espérer que je me rendrai digne du choix que vous avez fait, et que mon ouvrage répondra à la confiance dont vous m'avez honoré.

» Les conseils que vous avez la bonté de me donner sur la direction de mon travail sont en harmonie avec mes pensées. Mais la grande page que je viens de couvrir m'en donne la conviction. Je sais que le temps, par des dégradations pittoresques, a donné à la fresque du *Jugement dernier* un caractère fantastique qui n'est pas sans beauté, mais vouloir le copier serait impossible, et le résultat ne pourrait être qu'un froid pastiche dont l'aspect plat et blafard ne serait compris de personne. Dans le travail que j'ai à exécuter, je ne vois qu'une chose : reproduire le maître tel qu'il devait être ; la pureté de son dessin, la puissance du modelé en l'effrayant aspect des mouvements, rend la tâche assez difficile.

» Mes travaux marchent rapidement et autant qu'il est possible, les calques de la grande fresque, ceux des pendentifs et leur transposition sur leur toile sont entièrement terminés ; une année à peine a suffi pour ces différentes opérations ; les moyens restreints qu'on nous a imposés les ont rendus extrêmement difficiles. Il fallait souvent les recom-

mencer deux ou trois fois pour nous assurer de leur exactitude. »

« Des trois toiles qui composent le *Jugement dernier* la plus grande est presque entièrement couverte. Dans cinq mois, sans interruption de fêtes ni dimanches et par des chaleurs accablantes, j'ai dessiné et peint quatre-vingt-trois figures, dont les moindres sont presque aussi grandes que nature; j'espère cet hiver, dans les intervalles des cérémonies, couvrir entièrement cette toile.

« Quand les fonctions de la chapelle Sixtine m'empêcheront d'introduire mes échafaudages, je m'occuperai dans un atelier particulier de l'ébauche de mes pendentifs. Voilà, monsieur le Ministre, l'ordre de mon travail et que je répéterai l'année prochaine. J'espère, malgré toutes les entraves, ne perdre aucun jour et je crois que trois ans encore suffiront pour terminer mes travaux.

« Quoique ma tâche soit immense, je n'en suis point effrayé, le travail est pour moi du repos. La seule cause qui puisse m'arrêter et me décourager serait les dépenses, la grande dimension de mes toiles et échafaudages. Leurs fréquents placements et déplacements que les fonctions de la chapelle provoquent m'imposent périodiquement des frais qui dépassent d'une manière effrayante la somme que vous m'avez allouée. Un état exact de toutes mes dépenses et la manière dont j'ai disposé des sommes que vous m'avez fait passer vous en donnera une juste idée.

Pour l'achat de mes toiles, leur impression, châssis et fourniture de couleurs	6 500 francs.

Au festarole pour l'achat de son échafaudage pour les différents déplacements, changements de planchers et déplacements de toile	2 500 francs
Donné à mon aide en acompte des 6 000 francs qui lui ont été alloués.	2 000 —
Au gardien de la chapelle Sixtine pour location d'un échafaudage spécial pour les différentes opérations de mes calques et pour les fréquents déplacements du baldaquin qui couvre une partie de la fresque	1 500 —
Achats d'une machine à calquer crayons, palettes, pinceaux et carton en petit du *Jugement dernier*	300 —
Location d'un atelier pour déposer mes toiles, faire mes dessins et ébaucher mes pendentifs, un an et demi	750 —
Mon voyage de Paris à Rome . .	800 —
Pour dépenses imprévues, démarches, difficultés à lever, cadeaux, etc	500 —
Pour mon entretien et celui d'un aide que j'ai été forcé de prendre pour accélérer mon travail . .	5 000 —
TOTAL	19 850 francs.

« Des 14 000 francs qui m'ont été payés en différentes sommes, 1 500 francs me restent, le surplus est à payer. Veuillez voir, monsieur le Ministre, par cela, la somme que vous avez à m'envoyer maintenant, afin de me liquider. Toutes les dépenses que j'ai faites jusqu'à présent ont été pour mon travail d'une impérieuse nécessité, celles que j'ai à faire

encore pendant le cours de mes travaux seront de 7,000 francs par an en y comprenant mon entretien et celui de mon aide. En ajoutant ces dépenses aux précédentes, je justifierai, je l'espère, les craintes que je vous ai exprimées sur mon avenir. Je laisse à votre sollicitude pour moi et à l'amitié dont vous voulez bien m'honorer le soin de mes intérêts. J'accepte d'avance avec reconnaissance tout ce qu'elles vous inspireront. »

Cette lettre de Xavier Sigalon produisit le meilleur effet sur l'esprit de M. Thiers. Le ministre ne manqua pas de l'en informer par le canal de l'excellent M. Cavé : « M. le Ministre de l'intérieur a lu avec intérêt les détails que vous lui donnez par votre dernière lettre sur la continuation des travaux relatifs à l'exécution des copies du *Jugement dernier* et des pendentifs de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine. Il a vu avec plaisir que ces travaux sont conduits avec activité et courage ; je suis chargé de vous en témoigner toute sa satisfaction. Vous serez heureux d'apprendre que les dimensions que vous donnez à vos copies conviennent parfaitement à leur destination ; ainsi non seulement nous avons l'assurance d'une excellente exécution, mais encore la certitude que vos ouvrages auront une exposition digne d'eux. Dans cent ans, il n'y aura probablement plus de chapelle Sixtine qu'à Paris. »

M. Cavé avisait du même coup Sigalon que le ministre avait porté de 20 000 à 30 000 francs la somme allouée pour le prix de la copie du *Jugement dernier*. Si cette somme était encore insuffisante on était disposé à l'augmenter, comme aussi à dégrever l'artiste de toutes les charges nou-

velles. M. Cavé réclamait le privilège de défendre les intérêts de Sigalon auprès du ministre, désireux de seconder, disait-il, « de tout mon pouvoir votre dévouement à votre art ». (Lettre du 12 décembre 1834.) Il faut convenir qu'on ne fit jamais plus largement ni plus galamment les choses.

II

Ingres arriva à Rome dans les premiers jours de janvier 1835. Sa correspondance officielle et ses lettres privées du début ne font aucune allusion aux travaux de Xavier Sigalon. Et pourtant il s'entretient de Michel-Ange avec M. Thiers et Quatremère de Quincy, secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts[1]. Il annonce au ministre, le 15 jan-

1. « Vous souvient-il, Monsieur, écrivait Quatremère, que je sollicitai de vous, il y a plusieurs mois, un renseignement sur quelques détails de la décoration architecturale de la chapelle Sixtine? Je désirais et je désire encore savoir si tous les petits sujets de figures, employés comme remplissage d'ornement par Michel-Ange dans tous les petits fonds ou espaces vides des compartiments d'architecture aux voûtes de la chapelle (sujets de fantaisie sans doute), mais qui, selon moi, étant dépendants de l'architecture devraient n'y paraître qu'en grisaille comme sculpture d'ornement, ne sont pas, au contraire, en plus ou moins grand nombre, représentés par la peinture avec les couleurs de la nature vivante. Ce serait une petite chicane à faire à Michel-Ange. Vous savez que quand elle serait fondée, cela ne lui ferait pas grand tort. Mais ce serait dans son histoire, que je suis près de terminer, un petit fait dont je pourrais tirer quelque conséquence. Si M. Ingres avait quelque occasion d'aller faire une visite à son ancien ami Michel-Ange, je serais charmé qu'il voulût bien vérifier ce petit fait et me faire connaître le résultat de cette vérification, sans se gêner et *con poche parole.*

« Q de Q. »

(Archives de la Villa Médicis).

vier, que, à peine installé à la Villa Médicis, il a complété, à l'intention de M. Thiers, « l'œuvre gravé du divin Michel-Ange dans la Sixtine » et qu'il suivra la voie la plus prompte pour le lui envoyer. « Je ne terminerai pas, dit-il, sans avoir l'honneur de rappeler au souvenir de Votre Excellence la presque assurance, qu'elle me donna à mon départ, que je trouverais à Rome des instructions pour faire copier les *Loges* de Raphaël. Si telle est encore son intention, je la prie de vouloir bien me la faire connaître. »

Les *Loges* et les *Stanze :* voilà surtout ce qui préoccupera Ingres. Il en suivra de près l'exécution, confiée à ses élèves désignés par lui, notamment les frères Paul et Raymond Balze. Quant au *Jugement dernier,* il n'en sera presque pas question. A vrai dire, s'il estimait le caractère de Xavier Sigalon, l'auteur du *Vœu de Louis XIII* ne prisait que médiocrement sa peinture et, en particulier, cette *Courtisane*, qui n'était sortie du Salon de 1822 que pour entrer au musée du Luxembourg. Sigalon lui-même ne se sentait pas en communion avec Ingres, et il avait négligé de se présenter à la Villa Médicis quand le nouveau directeur s'y était installé. Ingres brûlait pourtant du désir de voir la copie du *Jugement dernier*, d'en rendre compte au ministre qui le lui avait demandé. Sigalon souhaitait, de son côté, l'avis d'un artiste tel que Ingres, sévère sans doute, mais incapable de se laisser influencer par d'autres sentiments que ceux qu'il emporterait de sa visite. Poussé par ses amis, Sigalon se décida donc à faire une démarche auprès de Ingres qui l'accueillit fort bien. Le lendemain le maître lui rendait sa visite

a la chapelle Sixtine. Il était vêtu de noir, haut boutonné dans sa redingote, ganté de noir et portait un énorme bolivar. Sigalon le reçut au bas de l'échelle. Ils étaient tous deux très émus, Ingres n'ayant jamais pu examiner un chef-d'œuvre avec sang-froid, et Sigalon ayant, dans la circonstance, toute raison de craindre.

La crainte se dissipa bien vite chez Sigalon. Son terrible visiteur n'eut pas longtemps à regarder pour se convaincre qu'il se trouvait en présence d'une œuvre sincère, et qui rendait à Michel-Ange l'hommage suprême en le traduisant avec une fidèle éloquence. Les larmes dont s'emplissaient les yeux de Ingres témoignaient de son admiration. A la fin les deux artistes se jetèrent dans les bras l'un de l'autre. Thiers pouvait être heureux : le *Jugement dernier* de Xavier Sigalon n'était point indigne de Michel-Ange.

L'histoire de cette visite parvint à Paris où l'on s'ingénia naturellement à la défigurer. Le scepticisme traditionnel des atetiers et l'ironie coutumière qu'on y dépense ne pouvaient se satisfaire de l'étroite communion de deux nobles esprits devant une des plus hautes pages de la Renaissance. On était alors en plein romantisme et il fallait vraiment s'appeler Ingres pour pleurer sans contrainte devant une copie de Michel-Ange. On en sourit un peu tout d'abord, on en ricana ensuite, puis on enfla les éloges de Ingres qui parurent tenir bientôt de l'hyberbole, à ce point que ses amis crurent devoir s'en informer auprès de lui : « Quant à Sigalon, répondit Ingres à M. Gatteaux, je l'ai loué, non outre mesure, mais je l'ai loué pour ce qu'il vaut. Je me suis plu à

lui rendre justice, par la raison que je n'avais jamais loué en lui ce que je n'avais pu aimer, sa propre peinture : mais ce qui m'a ici profondément surpris, c'est le talent et le courage qu'il a mis à copier Michel-Ange. Quoi qu'il puisse y avoir encore à désirer, il n'en a pas moins fait une œuvre presque impossible à mieux faire, une œuvre vraiment très belle et très *meritevole*. Je vous avoue que, comme peintre et comme Français, je lui en sais le plus grand gré, et je ne puis penser que cet ouvrage placé à son effet n'ait le droit de produire une immense sensation : ou bien alors nous serons tout à fait *nel bujo* de la barbarie. »

Et, comme la malignité publique insinuait, — sans doute à l'instigation de François Souchon, — que Sigalon peignait le *Jugement dernier*, non devant l'œuvre même de Michel-Ange, mais dans son atelier, Ingres estima qu'il devait préciser : « De plus, disait-il, vous saurez que ce n'est pas aux Thermes de Dioclétien qu'il le peint, mais bien dans la chapelle Sixtine, où je le vois souvent, moi, de mes deux yeux, travailler. Il a aux Thermes un très mauvais hangar pour y déposer ses incroyables grandes toiles, puisqu'il est obligé de faire son ouvrage en trois morceaux. Aussi, grande est la calomnie, comme toujours, au reste. » (Lettre du 24 novembre 1835.)

M. Thiers reconnut de la meilleure manière le formidable effort de Sigalon. Il augmenta encore de 10.000 francs l'allocation fixée par l'arrêté du 18 juin 1833, la portant ainsi à 40.000 francs. En outre une indemnité annuelle de 3.000 francs était promise officiellement à l'artiste « aussitôt qu'il

y aura des fonds vacants et que l'imputation en sera possible[1]. »

La copie du *Jugement dernier* fut terminée pendant l'hiver de 1836-37. Elle est signée : *X. Sigalon, d'après Michel-Ange. Rome.* 1837. Avant de l'expédier à Paris, l'artiste voulut montrer son œuvre aux Romains. La salle des Thermes de Dioclétien qui lui fut accordée ne désemplit pas d'une foule de visiteurs d'ailleurs très satisfaits. Le Pape lui-même se rendit aux Thermes pour y admirer la copie de Sigalon. Comme l'artiste se prosternait, Grégoire XVI lui tendit la main avec une affabilité particulière et, ayant admiré longuement, il lui dit : « Nous ne savions pas, monsieur, la grandeur du trésor que nous possédions à la chapelle Sixtine. Votre ouvrage nous apprend à l'apprécier. »

Pendant la visite pontificale, il se produisit un incident singulier. Le supérieur des Chartreux, de qui dépendaient les Thermes de Dioclétien, accourant, tout ému, vers le Souverain Pontife, s'exclama : « Je n'ai pu croire qu'il vous ait plu de violer les règles de notre communauté... Une femme munie d'un bref de Votre Sainteté a essayé de forcer nos portes, mais je viens de... — Allez ouvrir, ordonna Grégoire XVI, ce que j'ai fait est bien fait. »

La femme de l'ambassadeur d'Autriche, accompagnée de ses deux enfants, pénétra, en effet, et put à son tour admirer l'œuvre de Sigalon.

« C'était vraiment curieux, racontait l'artiste, de voir sous les voûtes antiques de ces Thermes,

1. *Nouvelles Archives de l'Art français.* Lettre du 14 mars 1835, 427 (1876).

devant le *Jugement dernier* de Michel-Ange, au milieu de cardinaux drapés dans leurs robes rouges et des chartreux austères dans leur froc et stupéfaits, une jeune et belle femme avec ses deux enfants agenouillée aux pieds d'un vieillard qui les bénissait, et moi tout à côté serré dans un étroit habit noir [1]. »

L'immense toile bientôt roulée fut dirigée sur Paris, où Xavier Sigalon dut arriver vers le 20 janvier 1837. Une lettre adressée à sa famille, et datée de Marseille le 15 janvier, nous apprend qu'il séjourna deux ou trois jours dans cette ville. Il ne put se rendre à Nîmes, à ce moment, sa présence étant indispensable à Paris « et promptement, pour faire accélérer la marche de mon tableau » écrit-il. Il s'agit évidemment du marouflage du *Jugement dernier* dans la chapelle des Petits-Augustins, où le public fut admis à le visiter à la fin du mois de février 1837.

Xavier Sigalon ne devait pas s'en tenir au *Jugement dernier*, et, tandis qu'il s'occupait à Paris d'assurer la destinée de son œuvre, Numa Boucoiran et Cassagne travaillaient à Rome aux pendentifs de la chapelle Sixtine. Leur maître n'avait, du reste, qu'un souci en tête: c'était d'aller les retrouver et de parfaire une tâche si bien commencée à la satisfaction de M. Thiers, qui ne ménagea point ses louanges, et des camarades eux-mêmes qui durent reconnaître, quelque dépit qu'ils en eussent, toute l'autorité qu'y avait mise l'artiste. Sigalon reprit le chemin de la Ville Eternelle après s'être arrêté

1. *Nouvelles Archives de l'Art français*, 443 (1876).

quelques semaines à Nîmes au milieu des siens, qu'il ne devait plus revoir. On était au cœur de l'été, et le choléra menaçait Rome. La plus élémentaire prudence recommandait à Sigalon d'attendre que le fléau eût au moins atténué ses coups. Il était trop l'homme du devoir pour y songer. Il partit, et, rentré à Rome, il avait à peine le pinceau à la main, quand il fut frappé brutalement : il succomba le 18 août à une attaque de choléra bleu asiatique. Ce fut de la stupeur. Ingres, qui conseillait à ses pensionnaires d'oublier l'épidémie en lisant Plutarque, ne s'illusionna pas longtemps sur l'efficacité de cette lecture : « La douloureuse perte que les arts viennent de faire, écrivait-il à M. Thiers, dans la personne de M. Sigalon, est venue frapper l'imagination d'un certain nombre de nos jeunes pensionnaires et huit d'entre eux m'ont demandé l'autorisation de quitter Rome... Après avoir vainement essayé de ramener la confiance dans l'imagination de ces jeunes artistes, je n'ai pas cru devoir leur refuser l'autorisation qu'ils demandaient... » (Lettre du 22 août). Deux artistes avaient quitté Rome pour Florence aux premiers symptômes : Hippolyte Flandrin et le musicien Boulanger, déjà fort affaiblis par la fièvre.

Le malheureux Sigalon fut enterré à Saint-Louis des Français, où un modeste monument perpétue le souvenir « d'une vie d'honneur et de dévouement à l'art. »

A Numa Boucoiran revint le soin de terminer l'œuvre entreprise par Xavier Sigalon, et à laquelle il avait été associé d'une manière si intime. Six

copies des *Prophètes* et des *Sibylles*, sur douze, étaient entièrement finies à la mort de Sigalon. Pour sa part, Numa en avait copié deux sans que Sigalon y eût mis la main. Le maître avait une confiance absolue dans le disciple et il ne retouchait jamais aucune des parties exécutées par lui. Ingres en témoigna, de concert avec le chargé d'affaires de l'ambassade de France à Rome, qui recommandait le jeune artiste au comte de Montalivet. M. Thiers écrivant, le 12 septembre, à Ingres pour le féliciter des mesures prises à la Villa Médicis contre le fléau, ajoutait, comme si M. de Montalivet n'était pas intervenu: « La mort prématurée de M. Sigalon laisse inachevés des travaux sur le degré d'avancement desquels j'ai besoin d'avoir des renseignements. Veuillez, je vous prie, me les envoyer dans l'une de vos prochaines lettres et y joindre votre avis sur la marche à suivre pour assurer l'achèvement des travaux dont il s'agit. » Ingres répondit, après vérification sur place : « Sur les douze pendentifs de la Sixtine représentant les Prophètes et les Sibylles dont M. Sigalon avait à faire la copie, *six* sont entièrement terminés, *cinq* sont simplement ébauchés et le douzième n'est pas commencé.

« Votre Excellence me fait l'honneur de me consulter sur la marche à suivre pour assurer l'achèvement de ces travaux. Je me fais un devoir de lui répondre que je ne juge pas de mesure plus convenable à prendre que de confier à M. Numa Boucoiran, l'ami et le collaborateur de M. Sigalon, le soin d'achever ce qui reste à faire de ce grand ouvrage. Déjà celui-ci l'avait, en son absence,

chargé de le continuer et, à son retour, il trouva deux des pendentifs entièrement terminés par M. Numa d'une manière si complètement satisfaisante qu'il n'y fit aucune correction. L'administration, selon mon opinion, trouvera toutes sortes d'avantages à prendre cette mesure : personne d'abord ne me paraît plus capable de mener ces travaux à bonne fin que ce jeune artiste, car c'est en assurer l'ensemble que d'en confier l'achèvement pour ainsi dire à la même main. S'il était besoin d'appuyer cette opinion sur d'autres considérations, je dirais encore à Votre Excellence que M. Boucoiran est déjà connu de MM. les inspecteurs du Vatican qui ont délivré les permissions nécessaires à l'entreprise de ce travail, que ce sera là une difficulté grave et un retard de moins ; qu'enfin les marchés conclus pour établir les échafauds, les démonter à certaines époques de l'année, ont été passés aussi bien avec lui qu'avec M. Sigalon et qu'en chargeant un autre artiste de la continuation de ces travaux, ce serait augmenter cette partie de la dépense et lui laisser à vaincre des difficultés et des inconvénients déjà heureusement surmontés par M. Numa Boucoiran.

« Je profite de cette occasion pour remercier Votre Excellence de l'approbation qu'elle a bien voulu me donner aux mesures que j'avais cru devoir prendre dans ces dernières circonstances et pour l'informer aussi de la disparition totale du choléra de Rome. Tous les habitants de la Villa sont en bonne santé, sauf quelques fièvres de saison. MM. les pensionnaires ont repris leurs travaux déjà

depuis quelque temps, et j'ai lieu d'espérer que l'exposition prochaine ne se ressentira pas de cette suspension forcée de leurs travaux. »

Sur les 78.000 francs qui lui étaient alloués, — 40.000 francs pour le *Jugement,* 24.000 francs pour les pendentifs, 14.000 francs pour les frais matériels et d'aides, — il restait à payer 30.000 francs. M. Thiers décida d'affecter sur ce reliquat 12.000 francs aux copies de Numa Boucoiran, les 18.000 francs complémentaires devant revenir aux héritiers de Sigalon[1]. Le ministre plaçait l'exécution des pendentifs « sous la direction de M. Ingres ». Moins d'une année après, les copies étaient terminées. La ville de Nîmes en profita pour appeler Numa Boucoiran à la direction de son École de dessin. Ingres avisa le Ministre de l'intérieur que l'ami de Xavier Sigalon avait mis tout son talent dans l'œuvre un instant interrompue, et qu'elle se présentait avec un caractère de parfaite unité.

Pendant les vacances de l'été de 1839, Numa Boucoiran quitta sa bonne ville de Nîmes pour se rendre à Paris, où l'on paraissait oublier un peu trop les *Prophètes* et les *Sibylles*. Il avait écrit plusieurs fois au ministère, mais on ne le gratifiait pas de la moindre réponse. Il pensa que ses affaires s'arrangeraient plus facilement s'il était à Paris, et, quelque coûteux et fatigant que fût le voyage, Numa n'hésita pas à l'entreprendre. Aussi bien pouvait-il douter de l'accueil qu'on ferait, au ministère, au disciple fidèle de Sigalon ? Il se présenta. Le reçut-on ? C'est douteux. Une lettre de lui, — la

1. Rapport du 30 novembre 1837. (Approuvé.)

dernière, — est au dossier, et il émane d'elle comme un parfum de mélancolie :

« Paris, le 28 septembre 1839.

« MONSIEUR LE MINISTRE,

« J'ai eu l'honneur d'expédier de Rome, il y a bientôt un an, les pendentifs de la chapelle Sixtine, dont l'un de vos prédécesseurs avait bien voulu me charger d'exécuter la copie ; les pendentifs sont arrivés depuis longtemps au palais des Beaux-Arts, où ils doivent être placés.

« Je suis à Paris en ce moment, monsieur le Ministre, et je désirerais bien vivement pouvoir profiter de mon séjour pour surveiller moi-même le placement. Si Votre Excellence n'y voyait pas d'obstacle, je lui serais donc bien reconnaissant de donner des ordres pour que des dispositions fussent prises à cet effet.

« Vous comprendrez et vous excuserez sans doute, monsieur le Ministre, l'impatience d'un artiste qui désire que son œuvre puisse être exposée au public, et qui serait particulièrement heureux d'apprendre si le travail qui lui a été confié et dont M. Ingres a déjà rendu un témoignage favorable, aura rempli aussi les vues de l'administration.

« Agréez, je vous prie, monsieur le Ministre, l'hommage de mon respect.

« N. BOUCOIRAN. »

Pauvre Numa Boucoiran ! On ne comprit pas son impatience. Une note au crayon souligne la chose. Cette note dit simplement : « *Le moment de placer les tableaux n'est pas encore venu. L'architecte n'est pas prêt.* » Cruelle ironie ! Numa Boucoiran dut rentrer à Nîmes sans même avoir revu ses Sibylles toujours roulées et ses Prophètes en vrac.

UN GRAND POTIER FRANÇAIS A LA FIN DU XIXe SIÈCLE

L'ŒUVRE DE JEAN CARRIÈS[1]

(1855-1894)

La Ville de Paris ouvre, en son Palais des Beaux-Arts, une salle nouvelle consacrée à Jean Carriès. On doit en féliciter M. Georges Hentschel, demeuré si profondément attaché à la mémoire de son ami, et le remercier du sacrifice généreux qu'il a consenti avec la plus rare abnégation.

La vie de Jean Carriès comporte de hauts enseignements : l'occasion est propice de rappeler sur quelles bases, à la fois mystérieuses et solides, il a établi son œuvre, désormais représentée au Petit Palais, dans son ensemble, de la plus éclatante manière.

I

Jean-Joseph-Marie Carriès [2], né à Lyon le 15 février 1855, était le second fils d'une famille de

1. *Nouvelle Revue*. — 1er décembre 1904.

2. Son nom était exactement *Cariès* avec un seul *r*. Il signa d'abord Joseph Carriès, puis, vers 1891, Jean Carriès. Nous adoptons sa dernière signature.

quatre enfants. Son père, Auguste Carriès, originaire du Languedoc, avait été élevé par charité dans un orphelinat de Montpellier. Ayant fait son service militaire à Lyon, il s'y établit de son métier de cordonnier et s'y maria avec Françoise Guérin, une jeune servante de Saint-Martin-la-Plaine, près Rive-de-Gier.

Le père et la mère moururent de la poitrine, l'un à trente-cinq ans, l'autre à trente-deux. Une sœur de Carriès fut recueillie à l'orphelinat de Saint-Jean, tandis que lui-même entrait à l'orphelinat Denuzière. Il avait six ans. Jean Carriès ne savait à peu près rien de sa mère, mais il lui éleva en son cœur un autel, où, fidèlement, il en entretint le culte. C'est son image qu'il a fixée au socle de son propre buste en cire vierge, image émouvante, dont la belle âme surgit à travers le regard voilé de ses paupières closes.

L'enfance de Jean Carriès ne se plia que malaisément à la discipline. Son peu de zèle au travail et sa volonté ambitieuse, affirmée en cent occasions, effrayaient les religieuses de l'orphelinat, excepté la sœur Callamand qui avait pour lui les faiblesses d'une mère :

— Laissez-le, laissez-le, se contentait-elle de répondre. Vous verrez : plus tard il saura et fera mieux que les autres[1].

A treize ans, il commence son apprentissage chez

1. *Jean Carriès*, par Arsène Alexandre, p. 9. — Ce beau livre de M. Arsène Alexandre, est une des œuvres les plus touchantes qui se puissent concevoir. La vie et l'œuvre de Carriès y sont expliquées par un critique admirablement informé, et d'une riche documentation.

Vermare, sculpteur en images de piété. La légende a fait à tort de Carriès enfant un gâcheur de plâtre, puis un maçon. Il a pénétré tout de suite dans la voie qu'il voulait suivre, et s'il n'a pas manié la glaise dès les premiers mois de son séjour chez Vermare, du moins lui fut-il permis d'augurer que cela ne tarderait guère. Son maître l'envoie à l'École des beaux-arts de Lyon, et il consacre ses journées dominicales au musée des Arts Décoratifs. Les moulages de la chapelle de Brou frappent vivement son imagination. Il en gardera jusqu'à la fin la hantise : aux murs de sa petite maison de Montriveau sont encore accrochées les photographies qu'il aima toujours avoir sous ses yeux.

En 1870, après deux années passées chez Vermare, la mère Callamand l'établit chez lui, dans une petite chambre, au numéro 50 de la rue Tramassac. C'est sa destinée de vivre seul, et cette destinée il l'accepte déjà avec une sorte d'ivresse maladive, car elle lui permet de laisser libre cours à son exclusif amour du travail et du rêve.

Mais Paris l'attire. Il part, disant à ses camarades être attendu par un oncle riche. La vérité est plus simple : il a quelques francs en poche. Jeune de ses dix-neuf ans et armé de son fol orgueil de solitaire, la misère aura fort à faire pour l'abattre. Il traverse l'École des beaux-arts, dans l'atelier de Dumont. Pourtant il tente, vainement, de monter en loge pour le Prix de Rome. On raconte que, en ce temps-là, se promenant un jour aux Tuileries, il y découvre un chef-d'œuvre inconnu de tous. Le choc qu'il en reçoit est tel qu'il y conduit son compatriote et son ami, le sculpteur Pézieux, mort trop tôt, lui aussi,

pour l'honneur de l'art français. Pézieux éclate de rire : ils sont devant le *Ugolin* de Carpeaux. A Lyon, les moulages de Brou, — à Paris, Carpeaux : pour un jeune homme que nul ne guide la rencontre est doublement heureuse.

Carriès expose au Salon de 1875 une tête d'étude en plâtre. Un *Anachorète espagnol* le représente au Salon de 1876. Il habitait alors un pauvre hôtel garni de la rue de la Huchette, où il eut tout loisir d'étudier de près les mendiants et les déshérités, dont la lamentable théorie s'inscrira dans son œuvre.

Mais il est rappelé à Lyon par la mère Callamand. Sa sœur Agnès, novice au couvent de Saint-Jean, agonise. Il arrive assez tôt pour la voir encore et pour exécuter son buste. Jamais il n'oubliera son âme charmante et douce, et il l'associera, dans la gravité de son souvenir, à l'image de leur mère. Jusqu'à son dernier jour, il portera le petit médaillon avec le portrait de la jeune novice, et la plupart de ses figures de femme auront quelque chose de cette frêle enfant, qui mourut dans sa seizième année.

Carrriès ne retournera pas encore à Paris. Recommandé au colonel Miquel de Riu, qui commande le 20e d'infanterie, Jean Carriès entre dans ce régiment pour y faire son service militaire. De Lyon le régiment est envoyé en garnison à Montauban, où, grâce à son bienveillant colonel, il poursuit ses travaux de sculpteur. Il loue un atelier, et les modèles ne lui manquent pas, depuis le chef du régiment jusqu'à son camarade de lit, en passant par les sous-officiers qui ont pour l'artiste-troupier d'autant

plus de cordialité, qu'ils le savent sous la protection du colonel.

Nous avons connu Jean Carriès à ce moment et, si jeune que nous fussions, nous avons gardé le souvenir de l'artiste qui quittait volontiers son atelier pour utiliser les moyens que lui offraient les ateliers des artisans du voisinage et, en particulier, ceux qui se rapprochaient de l'école de natation où il se rendait souvent. Il s'arrêtait alors chez les menuisiers du Treil, sous prétexte d'un socle à bâtir, d'un cadre à réparer, et même — car il était fort adroit — d'un fauteuil démoli à remettre debout pour le colonel de Riu. Sa bonne humeur entraînait tous ces braves gens. Jean Carriès fréquentait deux ateliers de sculpteurs sur bois : celui d'un Alsacien et celui-là même où le jeune sculpteur Bourdelle, enfant prodige, préludait aux essais qui, de l'École des beaux-arts de Toulouse, allaient le mener dans l'atelier de Falguière.

Aucun des détails de ce séjour de deux années à Montauban n'était indifférent à Carriès. Plus tard, l'un des gamins qu'il roulait dans les rubans de copeaux de l'atelier paternel eut l'occasion de les évoquer devant lui. C'était en 1892, le jour même où le Président de la République, à la demande de Dalou, venait de lui annoncer, au Salon du Champ-de-Mars, qu'il allait être décoré de la Légion d'honneur. La gloire le touchait de son aile. Mais il y avait surtout place, en sa fine et forte sensibilité, pour les émotions du cœur. Les vieux souvenirs de Montauban le remuèrent au plus profond. Il ne les séparait pas de son triomphe actuel.

C'est à Montauban, en effet, que Jean Carriès fit

ses premières tentatives de cuisson. Les fours qu'on put mettre à son service étaient ces très primitives constructions qu'on voit dans les champs, aux portes de la ville, et dont le toit de chaume repose sur quatre tuteurs fixés dans le sol.

L'un des briquetiers avait longtemps cherché pour Carriès l'argile propice qui, deux siècles plutôt avait fait la fortune des faïenceries d'Ardus, maintenant disparues. Déjà, comme dans la Nièvre à douze ans de distance, il réclamait la terre la plus belle, la matière la plus riche en ressources. C'est ainsi qu'il exécuta des poteries rustiques, parmi lesquelles une tire-lire pour le colonel de Riu.

Son œuvre de statuaire porte trace de son passage à Montauban. Entre deux lectures des *Curiosités esthétiques*, de Baudelaire, il modelait les bustes ou les médaillons de ses chefs et de ses camarades, sans parler de celui de Mlle de Riu qu'il brisa, sous prétexte que le colonel n'y avait pas, sur l'heure, reconnu les traits de sa fille.

Libéré par anticipation, sous forme de congé renouvelable, Jean Carriès rentra à Paris en passant par Lyon. Va-t-il faire des *Salons*, comme tout le monde ? Il sent en lui quelque chose de mieux qu'un art d'école. Il poursuit donc ses recherches de coloration des matières dont il n'est pas douteux qu'il a appris les premiers éléments chez le rudimentaire sculpteur d'images de piété Vermare. Les patines imprévues l'enchantent. Dès ses débuts on le voit enlever au plâtre l'uniforme de sa matité. Il réclame bientôt du bronze tout ce qu'il peut donner quand on le soumet à une cuisine de chimie savoureuse, au lieu de le confier au polissage

traditionnel des fondeurs patentés. Sa rencontre avec Bingen, qui fut un prestigieux alchimiste, permit à Jean Carriès le ragoût de ces bronzes à cire perdue qui s'égalent aux créations d'un Benvenuto Cellini ou d'un Donatello.

En peu d'années Carriès s'est révélé à lui-même. Un voyage en Belgique et en Hollande lui arrache des cris d'enthousiasme. La santé magnifique et sereine de Franz Hals, à Haarlem, éblouit ce malade, frappé au berceau d'une double et fatale hérédité. La vanité des manifestations d'art annuelles lui apparaît. Il s'en éloigne et ce n'est qu'en 1888, chez ses amis M. et Mme Ménard-Dorian, où il réunit vingt-quatre de ses œuvres, qu'il se livre au jugement d'une élite, Il y avait là *L'Évêque*, *Le Guerrier*, *Jules Breton*, *Gambetta*, *Franz Hals*, *Madame Hals* ou *La Hollandaise*, la poétesse *Loyse Labé*, *Charles Ier*, *Les Faunes*, *La Novice*, *Velasquez*, *L'Infante*, *La Sœur Callamand*, des *Têtes d'enfant*, autant de chefs-d'œuvre qu'on reverra au Petit-Palais, où la ferveur de M. Georges Hœntschel vient de les assembler, et qui attestent chez un artiste de trente-trois ans l'une des personnalités les plus originales de l'École française en ce XIXe siècle finissant.

Au lendemain de son premier triomphe il écrivait à Mme Ménard-Dorian :

« Maintenant, il ne faut pas que je me laisse aller à une existence *mondaine*. Cela ne convient ni à mon caractère, ni à mon éducation, ni à mes souvenirs d'enfant. Le meilleur moyen de ne pas se créer des besoins, c'est de se rappeler sa condition. Mon père était cordonnier, ma mère a été cuisinière, domestique, mes frères forgerons ; moi je dois rester ouvrier imagier. »

L'imagier s'est affirmé d'un seul coup comme un vieux maître de la Renaissance. Au tour du potier maintenant d'opérer le même miracle.

II

Jean Carriès était arrivé à Paris en 1878, après ses essais de poteries, médiocres à la vérité, mais médiocres uniquement par les moyens à sa disposition. Ni Montauban, ni Martres-Tolosane, près de Toulouse, où il avait poussé ses tentatives — nous le tenons de lui-même — n'avaient pu lui fournir, avec les terres souhaitées, l'outillage nécessaire pour mener son rêve jusqu'au bout. La vitrine japonaise de l'Exposition Universelle qu'il put visiter un peu avant sa clôture, ne fit que le confirmer dans la volonté déjà manifestée de demander au feu sa collaboration redoutable et magnifique. S'il attendit dix longues années, c'est peut-être qu'il sentit la nécessité de s'affermir dans sa propre confiance. C'est aussi, apparemment, qu'il se rendit compte des lourdes charges que comportait l'installation d'un atelier de poteries. Le certain, c'est qu'il part pour la Nièvre dès que sa propre exposition de 1888 lui en fournit les moyens, et que, après des tâtonnements inévitables à Cosne, il s'installe à Saint-Amand-en-Puisaye, où il lui suffit de quelques mois pour obtenir des résultats qui tiennent du prodige.

Il s'est installé dans une grange, à Saint-Amand, dans les premiers jours d'octobre. Il ne sait rien, ne l'oublions pas, n'ayant pas mis une seule pièce à cuire au four depuis le séjour de Montauban. Le

2 février 1889, quatre mois après, de retour à Paris, il adresse à Mme Ménard-Dorian, ce « bulletin de victoire », selon le mot de M. A. Alexandre :

« Je suis rentré depuis trois jours ; j'ai rapporté avec moi 350 essais de colorations, à moi, bien à moi. Je refile mercredi chercher 125 pièces qui se défournent à Saint-Amand jeudi matin. J'ai, dans cette fournée impatiemment attendue, 40 pièces sculptées et émaillées. Je crois avoir découvert les émaux mats. Je le crois absolument, et j'affirme même pour la deuxième fois. » Il ajoute avec orgueil : « J'ai tout fait avec rien. Rien ! Seulement une gueule de *Boule dogue*. Je n'ai pas déragé de deux mois, à tel point que je ne puis plus me regarder dans la glace tant j'ai pris la tête d'un mauvais bougre. C'est égal, si on a tenu compte à des potiers — de choix — de s'être obstinés dix-sept ans, on me tiendra bien compte d'avoir été heureux de trouver en deux mois et demi. Il me semble par moments que je sors d'un rêve. Mais non, c'est la réalité, vrai, bien vrai. »

Rendons pleine justice à notre temps : il ne bouda point le potier de génie qui se révélait comme une génération spontanée, comme un miracle de la nature en fête. Il avait espéré qu'on lui tiendrait compte de son formidable effort. Le contraire était à redouter. Il n'en fut rien. Quand il exposa ses riches trouvailles, dans son atelier du boulevard Arago, les artistes le louèrent sans restriction et les amateurs, qui avaient commencé la fortune du statuaire, l'année précédente, tinrent à honneur de la continuer au potier soudainement improvisé.

On imagine que de tels résultats ne vont pas sans de terribles appréhensions. Pour la nature ardente d'un Carriès, pour sa nervosité maladive, les heures

d'attente devaient avoir quelque chose d'affolant. Paris dédommagea largement le chercheur solitaire qui lui rapportait les fleurs délicates de son laborieux exil. Il reprit bientôt le chemin de Saint-Amand, cette fois avec la commande d'un travail considérable.

La princesse de Scey-Montbéliard — aujourd'hui princesse de Polignac — lui demanda une porte monumentale en grès émaillé destinée à s'ouvrir sur la vaste salle d'un château où, comme en un reliquaire, on conserve le manuscrit de *Parsifal*. Jean Carriès allait enfin réaliser la vive espérance de sa jeunesse quand, frappé par la pauvreté décorative des monuments de sa ville natale, il les ornait mentalement d'une parure plus digne de leur objet.

Le feu avait plié devant tous ses caprices. Il ne pouvait pas ne pas satisfaire aux exigences de sa volonté. L'artiste se mit à l'œuvre avec entrain. Il construisit des fours à Montriveau pour ses poteries et pour la cuisson des grès de la porte. Il en construisit également à Saint-Amand, où s'éleva le vaste atelier nécessaire à l'élaboration prodigieuse de cette œuvre gigantesque.

« Avant de cuire, écrivait-il à son ami le peintre Lobre, il me faut faire le moulage de cette porte, qui a comme poids actuel 22 000 kilogrammes qu'il me faudra diviser en 600 parties. Chaque brique demandera 4 calibres de zinc, ce qui fera 2 400 calibres à découper. Après cela il faudra reciseler, ajouter ces 600 morceaux et les remouler un à un. Donc 600 moules, pour ce qui, à quatre mois à plusieurs, me coûtera une douzaine de mille francs. C'est fou et sera affolant. mais qu'y faire ? »

A un autre il écrit :

« Dans ma pauvre caboche, que je mets à toutes les besognes, c'est l'enfer endiablé sans repos. »

La porte est au moulage à la fin de 1890. De Paris, Carriès écrit au chef de ses ateliers, Auguste Heurteau[1] :

« Veuillez donc, je vous prie, avoir la bonté de me donner des détails sur la marche des travaux de l'atelier de Saint-Amand.

« Les mouleurs, où en sont-ils de leur moulage de la porte ?

« J'espère que vous avez ajusté le haut de la colonne avec le morceau de gueule. Il a été convenu que Niquet ne moulerait pas complètement la gueule, avant d'avoir essayé l'emboîtage du haut de la colonne avec la coupe du morceau de gueule qui était encore à la retouche quand je suis parti. L'avez-vous fait, ce travail ? Il était important.

« J'espère que pour tout le reste vous avez fait le nécessaire et qu'il n'y aura pas d'à-coup. Malheureusement vous savez que je ne puis pas être partout : ouvrez l'œil, car, une fois moulé, c'est trop tard.

« Enfin, j'attends une lettre de détails par retour du courrier ; j'ai hâte de savoir.

« Pour la colonne, je désire que la retouche se fasse quand je serai à Saint-Amand, car c'est important que ce travail se fasse sous ma direction.

« Que devient mon ami Martignon ? Il me semble qu'il doit avoir besoin de quelques fonds ? J'arriverai fin janvier. Peut-il attendre cette époque ?

« J'ai complètement oublié ce bon Dubois-Florent, mon peintre. Je vais d'ici quatre ou cinq jours lui envoyer ses 200 balles ; demandez-lui donc la note exacte.

« J'attends des longs détails. »

1. Toutes les lettres qui suivent sont inédites.

Il vit désormais dans un perpétuel état d'inquiétude. Quand les circonstances le forcent à quitter pour quelques jours Montriveau et Saint-Amand, qu'il se rende simplement à Cosne ou qu'il se rende à Paris, il se tourmente, s'énerve, et, dans l'effroi d'on ne sait quelles vagues dénonciations, il envoie de pressantes objurgations au chef de ses ateliers :

« Je vous recommande particulièrement, lui écrit-il de Cosne, le 7 avril 1891, de veiller pendant mon absence à ce que personne ne touche aux moulures et pièces que je vous ai prié de remiser avant mon départ.

« Veillez-y, j'ai des raisons toutes particulières pour vous écrire cette lettre. Passez chez moi souvent et veuillez donner un coup d'œil sérieux à ce que des mains malveillantes ne dérangent rien et *répondez-moi pour ma tranquillité* à Paris, boulevard Arago, n° 65, et recommandez à l'inoubliable P... de veiller chez moi et de ne pas s'absenter de l'atelier inutilement.

« Je file demain pour Paris pour quelques jours. Écrivez-moi des nouvelles de chez moi et croyez-moi votre. »

Un peu plus tard il écrit encore :

« Veillez, veillez dans mon atelier. J'ai des raisons pour vous écrire ceci, ayant reçu ici des lettres anonymes malveillantes, d'un homme capable de toutes les sottises lâches. Soyez donc prudent, discret et ouvrez l'œil. Je compte sur vous. »

Le 10 mai, nouvelle lettre :

« Mon cher Heurteau,

« Soyez assez aimable pour dire à ma bonne qu'elle peut disposer du temps qu'elle demande. Je lui demande seulement de me préparer le lit qui se trouve à Mont-Riveau, étant donné que je puis arriver d'un moment à l'autre pendant son absence. Je prie Mme Per-

raut de préparer les repas de son mari dans ma cuisine, de manière que Perraut ne quitte plus de chez moi.

« Je pense être de retour avec Grandin dans huit ou dix jours. Tâchez donc de voir Martignon et de lui demander quand il sera libre pour recommencer avec Grandin. Voyez Albert et dites-lui de répondre à mon petit mot et qu'il me donne des détails sur mes constructions de Mont-Riveau ; dites-lui que je désire que la porte de mon atelier ait 1 m. 50 de large comme celle de Saint-Amand, *pourtant un peu moins large*.

« L'homme aux épitres anonymes continue toujours de m'écrire ses chinoiseries. Il m'écrit que vous montrez mes lettres comme un journal à tout le monde et que vous inventez toutes espèces de sottises pour me rendre ridicule, que P... se balade partout, disant que je ne le paye jamais et que d'ailleurs il ne fiche rien chez moi : inutile de vous dire que je n'ajoute pas foi à ces écrits lâches. Je vous prierai seulement de vous tenir sur vos gardes et surtout d'être *discret*, de ne pas aller crier sur les toits ce que je vous écris et écrivez, vous, et que P... se tienne à son poste. »

Carriès se livrait tout entier, dans ses lettres écrites à la diable, qui portent la marque de son extrême vivacité, mais précises cependant. Audacieux et patient, le désordre de son caractère n'est qu'apparent. Il dirige sa volonté avec méthode, connaît son personnel dans ses défauts et ses qualités, compose avec les uns, tire des autres tout le parti possible, et use d'infiniment de bonne grâce avec les plus modestes de ses hommes. Sa correspondance avec Auguste Heurteau est significative. Outre qu'il y apparaît au milieu des préoccupations techniques de son labeur de potier, on l'y voit manier l'intelligence un peu lente de ces rudes paysans qu'il stupéfie par l'audace de ses recher-

ches, contre l'apathie desquels il a souvent à lutter, d'ailleurs, les professionnels ne pouvant admettre sans difficulté qu'un étranger ignorant des procédés et des systèmes vienne révolutionner dans le Nivernais une industrie traditionnelle depuis des siècles.

Aucune des lettres à Auguste Heurteau n'est datée. Nous les avons classées, autant que possible, d'après ses travaux en cours. Telles quelles, elles présentent un curieux intérêt.

« Je vous remercie, mon cher Auguste, de votre lettre. Veuillez m'écrire souvent avec des détails à la clef, vous me ferez toujours plaisir.

« Prévenez donc Normand qu'il travail ferme, ainsi que Millon, à la recherche des terres et qu'il ne perde pas la carte dans le classement de ce travail important à mes travaux.

« Veuillez faire dire au sieur Perrot de se mettre en mouvement également pour la recherche des terres et que je désire savoir ce qu'il trouvera. »

« Cher Monsieur Heurteau,

« Veuillez dire à mes hommes qu'ils peuvent commencer à cuire leurs essais de suite et veuillez, je vous prie, passer à Mont-Riveau pour prendre note de tous les essais de manière à pouvoir m'y reconnaître.

« Je vous expédierai demain des fonds pour le vin de Perrot. Vous direz à Poitevin que s'il désire quelques centaines de francs qu'il me le dise. Prière également de me dire si vous avez-vous même un besoin pressant de fonds sur ce qui vous reste à avoir sur votre lot.

« Répondez-moi par le retour du courrier et mille

souhaits pour mes hommes et pour vous et votre famille avec une bonne poignée de main au père Jean de Mont-Riveau.

« Priez Normand de cuire de suite et s'il a besoin pour activer le travail du père Mathieu qu'il le fasse venir à Mont-Riveau pour travailler. »

« Mon cher Heurteau,

« Je suis ici extrêmement occupé, préoccupé par mes grands travaux, ce qui m'a empêché d'envoyer plus tôt cette somme de 150 francs au sieur X... mon *domestique*. Je vous charge de lui dire qu'à l'avenir je désire qu'il m'écrive plus respectueusement s'il ne veut pas que je le prie d'aller planter ses choux ailleurs. Je vous prie, Auguste, d'être près de cet homme imbécile l'interprète de ma pensée, de manière à ce que je ne prenne pas vis-à-vis de lui des moyens énergiques.

« Ci donc un bon de 150 francs sur la poste que vous toucherez. Vous voudrez bien lui remettre la somme. Je lui écris pour qu'il passe chez vous.

« Merci de votre lettre et je vous prie de dire à mes hommes de Mont-Riveau de s'occuper de mes terres activement et de m'attendre pour cuire.

« Mon cher Heurteau,

« Veuillez donc avoir la bonté de demander à mes hommes leurs comptes des deux mois de travail échus et me les faire parvenir après les avoir vérifiés sérieusement.

« Je suis toujours à la veille de mon départ pour Mont-

Riveau, sans un moulage important qui m'a retardé et qui n'a pas été aussi vite achevé que je pensais.

« J'ai hâte de vous revoir, cher Heurteau, et si vous êtes libre venez me voir sitôt mon retour. J'ai à vous causer pour des travaux à faire.

« Cher monsieur Heurteau,

« Dites à Clément de suite, sitôt cette lettre reçue, qu'il défourne le four rond de suite en faisant un classement des terres cuites. Au besoin vous pourrez lui donner un coup de main en prenant des notes sur papier, par écrit.

« Sitôt cette besogne achevée, Millon continuera le lavage des terres les plus belles et Clément fera des essais de ces terres dans le petit four construit par M. Auclaire pour faire des essais aux sels normands. Il ne s'occupera donc plus que de cuire dans le petit four pour faire des essais de cuisson aux sels avec les 140 terres qu'il vient de cuir dans le four rond.

« Mon cher Heurteau, ci cent cinquante francs pour Perrot.

« Veuillez avoir la bonté de les lui remettre et lui dire qu'il peut s'absenter deux jours, avec prière de se faire remplacer dans la garde de mon atelier par Mathieu. Je tiens absolument que mon atelier reste sous garde. A cette semaine, sûrement je serai à Mont-Riveau.

« Donnez-moi, je vous prie, des nouvelles de ce que vous avez reconstruit à Mont-Riveau, si vous avez fini le hangard ? »

« Mon cher Heurteau,

« Je suis maintenant absolument rétabli et je pense que vous êtes de même.

« Soyez donc assez aimable pour vous assurer si le père Jean, de Mont-Riveau, a reçu une grande couronne que j'ai expédiée de Paris par Cosne, par voie Bonichon, messager de Saint-Amand. C'est une couronne que j'ai envoyée pour déposer sur la tombe du fils du père Jean, à Arquian.

« Informez-vous de ça en allant à Mont-Riveau, où je vous prie instamment de vous rendre pour défourner la dernière fournée et d'indiquer sur un registre la place de chaque objet de manière à m'y reconnaître, et dites-moi si mon personnel est rétabli et à quoi il s'occupe en ce moment ? Je désire beaucoup avoir de la terre jaune prête pour travailler en arrivant. Cette terre est préparée par Perrot. Prière de voir où il en est de ce travail. Passez le voir et vous lui demanderez s'il a conclu l'achat de cette dite terre jaune qu'il a trouvée à Bauhy ? et laquelle je tiens beaucoup avoir prête pour quand j'arriverai.

Le printemps de 1892 apporta à Jean Carriès les fortes consolations dont il avait grand besoin. Sa porte ne lui donnait que des soucis, et de l'ordre le plus pénible, Sans parler de la question d'argent — l'artiste y avait engouffré toutes ses économies et au delà, — il est certain qu'il souffrit dans son orgueil, et que cela surtout lui était infiniment sensible. Certes, il ira jusqu'au bout, et, s'il le faut, il mourra à la tâche. Cela n'est pas en cause, car personne n'en doute. Il n'importe :

« Je ne recommencerais pas, écrit-il un jour, si je savais ou si j'avais su y trouver tant d'obstacles et de complications de tout genre. » Il ajoute : J'ai pour ennemis tous les éléments, le feu, l'eau, l'air, etc.

Arriver à émailler et à cuire grès et sans gauchir 700 briques, statuaire, architecte, toutes les formes plus ou moins bizarres et conserver l'harmonie, réemmancher le tout en place comme par enchantement, c'est raide à avaler... »

A son cher ami Georges Hoentschel il écrit de Montriveau, le 1er mars 1892 :

« Georges, mon vieux, tu ne m'en veux pas, n'est-ce pas ? Si tu savais à quels [ennuis][1] je me trouve avec ma sacrée besogne !

« Un jour, ça va, le lendemain ça craque, Puis je m'affale un instant et je repique de plus belle. En ce moment, ça m'a l'air de s'arranger, mais je ne m'emballe plus comme avant. J'ai tellement reçu de baquets d'eau sur le... dos que je suis refroidi. Avec ça, ma sacré nom de D... de [?] m'a posé un vrai lapin avec son carnet de chèque que *j'attends toujours!* — crois-tu hein ? C'est égal j'ai vraiment coupé dans le pont. J'ai fait l'impossible avec ma pauvre galette. Si seulement je pouvais faire seul ! mais j'ai du monde autour de moi qui grouille et demande à bouffer ; de la braise, non de D... Je me suis fourré dans une sale affaire.

« Si Doucet me voyait ici, il serait effrayé. Je suis absolument ouvrier potier, je me débarbouille à la diable et tout le poil pousse comme il veut de manière que je ressemble à la gueule des voyageurs de grandes routes, avec leur petit baluchon. Tu te rappelles avoir vu, ces maraudeurs, avec leur boule terrible au regard courbe ? c'est bibi-potier !

« C'est égal, vieux, je me suis fait des cheveux blancs, ces temps, et me suis affalé souvent, je l'avoue à ma honte, tout comme une citrouille gelée. Aujourd'hui j'ai pris le parti de ne plus lire les lettres que je suppose être des ennuis : notes à payer, et autres bali-

1. Les mots entre crochets ne sont pas précisément, à beaucoup près, ceux dont s'est servi Jean Carriès. Sans être bourguignon il avait volontiers le propos salé.

vernes, etc. Il faut que j'arrive à sortir de là en faisant une belle exposition de grès Jean Carriès au Champ de Mars. Quelques jours après je ferai une vente dans quelque boîte ; nous en causerons quand le moment sera venu, Leys et toi. Je puis à l'heure qu'il est lancer sur la place une nouveauté.

« Bref, écris-moi. Souhaite le bonjour à Doucet, c'est un bon vieux type que je gobe. Que devient le babou silencieux, mystérieux, maître Roybet ?

« Quand tu recevras cette ritournelle saute sur Leys et mange-le comme feu Bamboula fit d'un poulet qu'il vola. Tu vois je ne me refuse plus rien : je fais des vers et prends mon mal en blague. »

Cette exposition de 1892, avec quel caressant amour il la prépare ! Il veut que le plus parfait de son œuvre y soit réuni : ses bronzes à cire perdue, ses plâtres aux glorieuses patines, ses grès des premiers essais à Cosne et à Saint-Amand, et surtout ceux — merveilles d'art — que ses riches terres et ses fours de Montriveau lui ont livré. A-t-il réussi pleinement, comme il le croit, ou s'est-il trompé ? « Réconforte-moi par un mot », demande-t-il à son ami M. Leys, l'oncle de M. Georges Hoentschel. Mais toute la lettre vaut qu'on la lise. Elle est du 29 mars :

« Mon vieux Leys,

« Je t'expédie aujourd'hui 23 mars par grande vitesse pour que ça ne traîne pas en gare, 132 pièces de céramique ; toutes ces pièces sont des originaux et ne se ressemblent nullement les unes aux autres. A chaque pièce le tour de main de l'émaillage et la forme est spéciale, ce qui donne à cet ensemble la charme de la variété. Je le crois : je puis me tromper. Attends d'ailleurs pour juger par toi-même. Je te prie d'être assez bon, mon dévoué vieux, de bien recommander à ton personnel le déballage de ces précieusetés dont la plupart seront impossibles à REFAIRE JAMAIS !

« Maintenant, j'ai confiance dans le jugement des goûts raffinés pour donner à ma besogne le poids qu'elle mérite, *si je ne m'abuse*. Cependant je puis me tromper et j'ai parfois le trac, tellement j'ai l'esprit fatigué, brouillé. Mais réconforte-moi par un bon petit mot, bon Leys, ne me lâche pas au moment ou j'ai donné le coup de collier et où je suis aux prises avec les [ennuis] de toutes sortes.

« Fais-moi construire un petit baraquement pas cher pour que je puisse y installer ma camelote, à ce Champ de Mars, et si je t'envoie cela pour que tu t'en charges, c'est parce que Georges m'a écrit que je pouvais abuser de ton dévouement.

« Il faudrait que Georges demande à son ami, l'organisateur du Champ de Mars, Dubufe, peintre, où il pense installer ça. Combien il faut que l'installation ait de long, de haut, pour être réglementaire, s'il y a un règlement pour ces sortes de choses ? Je désire y iustaller dix bronzes à cire perdue, le *Faune*, la femme que tu as, les bronzes Ménard-Dorian, mon portrait en cire, de la sculpture, des grès que j'emporterai avec moi dans quinze jours. Ce sera important, comme tu vois. Ecris-moi ce que tu penses et comment tu trouves Gouzien, le bon convalescent.

« Je t'embrasse. »

C'est encore à M. Hoentschel que, à la hâte, sous le hangar du four, Carriès écrit :

« Mon cher Georges,

« J'expédie aujourd'hui, 29 de mars quatre caisses, place la Madeleine. Je te recommande le déballage de ces objets dans le cas où Leys ne serait pas à Paris. Il faut pour le petit baraquement quelques planches, percaline à treize sous le mètre : ça fera le joint. Si tu es bien avec Dubufe, qui est tout dans le bazar Champ-de-Mars, cause-lui de cette installation, il te renseignera (moi je ne sais rien).

« Je t'écris ce mot à la diable sur un tas de fagots, car nous sommes en feu à cette heure, sur le plateau où le vent souffle avec une telle force que j'ai forte crainte pour le résultat de la cuisson si cet ouragan ne tombe pas d'ici ce soir.

« L'intérêt de mon envoi est dans l'ensemble (le bloc). Pas de pièce semblable comme tonalités et formes. »

« Je t'embrasse.

Puis, encore ce rapide billet :

« Mon bon vieux Georges.

« Voici un mot pour Dalou, j'espère qu'avec ça il en aura pour son argent.

« Embrasse Leys pour moi. Je serai à Paris la semaine prochaine. Je suis à maroufler de l'or sur des objets, et cela ne va pas aussi vite que je le voudrais.

« Faites l'impossible. Je suis très touché de votre dévouement et je me demande comment je vais faire pour vous rendre tout ça.

« La poste est là qui me tend les bras, je te quitte, je t'écrirai demain ou après.

« Je vais demander les bronzes aux amateurs. »

Enfin il est à Paris :

« 10 heures du soir, vendredi. Mon Georges, je suis arrivé ce soir en gare de Lyon à 7 heures.

« Serai demain matin, à 10 heures, 3, place de la Madeleine.

« Attends-moi, si tu as le temps? Dans le cas contraire, dis où je pourrai te joindre.

« J'ai expédié hier par grande vitesse 200!!! 200 pièces!!!! Statuaire, architecture et des pots. Prépare tes yeux et ta langue pour les lécher à souhait!!

« Bon vieux Leys, je t'embrasse. »

L'exposition de Jean Carriès au Salon du Champ de Mars de 1892 eut la portée que sa volonté con-

sciente avait voulu lui donner. Dès ce moment, on put croire qu'un Bernard Palissy nous était né, dont le génie multiple et harmonieux allait accélérer une renaissance de nos arts industriels. « On comprit, suivant la remarque très juste de M. E. Hovelacque, que la matière jusqu'alors négligée reprenait ses droits, et qu'un élément de beauté nouveau s'ajoutait à la sculpture. »

Voilà bien, en effet, l'originalité de Carriès, et celle que ses douloureuses et patientes recherches lui créent au regard de l'avenir. C'est qu'il a singulièrement augmenté les moyens propres à l'art plastique en permettant à la matière de prendre toute son esthétique signification.

Carriès, que le triomphe ne grisait pas, regagna Montriveau, après un rapide voyage en Provence et une visite à cette chapelle de Brou dont les moulages avaient si fortement impressionné sa quinzième année. L'effort considérable de ces derniers temps n'avait pas brisé son énergie. Mais quelque chose de plus puissant que sa volonté s'était emparé, — il s'en doutait bien, — de ce souple corps, à quoi il ne pouvait même pas offrir la résistance de sa jeunesse : la fatale hérédité minait en lui le meilleur de lui-même. Il accuse, de la fin de 1892 à l'été 1894, une nervosité extrême. Il ne tient pas en place. La solitude de Montriveau, qui lui fut si chère au milieu de ses pires angoisses, pèse à ses épaules : il y exécute pourtant un *Buste de Religieuse*, qui est une page délicate et émue. Bientôt il lui préfère la solitude de son atelier du boulevard Arago, qu'il abandonne pour un atelier d'Auteuil où il s'enferme enfin, tout entier à cette œuvre supérieure qui le hausse plus

haut encore : *Le Martyre de saint Fidèle.* Il écrit à Heurteau. Il lui écrit avec ses nerfs exaspérés, on le voit dans cette lettre :

« Voulez-vous avoir l'obligeance de passer à Mont-Riveau le plus tôt possible. Vous vous ferez ouvrir par un de mes hommes la caisse qui est dans mon atelier de travail où se trouve emballé un moule et un petit buste de religieuse en grès cuit et émaillé. Vous vous assurerez si l'emballage *est bon.* Puis vous ferez scier une traverse que vous clouerez en travers de la caisse à l'intérieur de manière à protéger le petit buste de religieuse des faux mouvements du voyage. Vous avez bien compris ? C'est une traverse que vous ajusterez sur la petite bonne femme pour l'empêcher de bouger pendant le trajet de là-bas ici. Faites cette besogne très sérieusement, après quoi vous m'expédierez ladite caisse contenant le buste et le moule 65, boulevard Arago, Paris, grande vitesse.

« Par la même occasion vous chercherez dans mon taboratoire sur les rayons, en face les balances où l'on pèse les émaux, vous trouverez un récépissé de chemin de fer oublié, vous le remettrez de suite au messager de Cosne, car la caisse est arrivée en gare de Cosne depuis longtemps et j'ai peur qu'il ne lui arrive malheur.

« Je serais très désireux dans l'avenir, Auguste, de vous avoir pour correspondant, mes hommes ne pouvant m'être d'aucun service, ne sachant point écrire ni les uns ni les autres.

« Je vous demande donc une chose, c'est la discrétion la plus absolue.

« Vous me compterez tous vos frais de déplacements, vos timbres, et vous prie de prévenir Normand que je vous charge de m'écrire, *vous seul,* et qu'il n'en charge donc plus sa fille qui fait tout de travers. Dans votre réponse, je vous prie de lui demander la note de ses tournées des deux mois passés et la réception des 700 francs envoyés cette semaine pour la paie.

« Faites l'impossible pour répondre de suite et dites à Normand qu'il ne touche pas au four pour défourner avant mon retour. »

On a cru que Carriès, absent du Salon de 1893, avait également, de propos délibéré, renoncé au Salon de 1894. Il n'en est rien, et il est permis de penser que la maladie seule l'en éloigna. C'est encore une lettre à Heurteau qui nous renseigne :

« Mon cher Heurteau,

« Faites l'impossible pour aider Clément et Millon à qui j'ai écrit de défourner les essais des terres. Dans ce but, veuillez donc passer de suite à Mont-Riveau, et noter toutes les terres et m'en tenir une notice détaillée : c'est absolument urgent et pressé, car je désire que cette besogne se termine de suite, pour que mes hommes puissent cuire immédiatement. Je compte sur vous, cher ami.

« Ici, je pense avoir achevé mon grand groupe pour Lyon dans dix jours et, je pourrai de suite filer passer l'hiver là-bas pour préparer mon exposition du Champ-de-Mars de 94.

« J'ai d'ailleurs hâte d'avoir ce grand air, car je suis forcé de travailler avec un modèle vivant pour qui je suis obligé de chauffer l'atelier, et cela me force d'absorber de l'air surchauffé assommant. »

Carriès comptait bien s'affirmer de nouveau en 1894, comme potier et comme statuaire : « Dites bien à Millon, écrit-il le 3 décembre 1893, de me préparer les deux plus belles terres dont une ressemble au petit pot japonais. » Le *Saint Fidèle* le retient à Paris. Le 10 janvier 1894 il envoie des fonds à Heurteau pour le personnel de Montriveau et de Saint-Amand. Le 16, inquiet pour ses poteries en train, il écrit :

« Mon cher Auguste,

« Mais oui, il faut absolument aller à Mont-Riveau pour noter mes pièces. Faites-le demain sitôt le reçu de cette lettre.

« Faites la chose de manière que nous puissions nous y reconnaître clairement. Je vous demande cela avec votre dévouement et l'attachement ordinaire que vous avez pour moi. Donc faites pour le mieux.

« Je ferai l'impossible pour arriver dimanche dans la journée. Veuillez donc dire à mes hommes que je serai heureux de les trouver à Mont-Riveau, de manière à pouvoir causer de leurs recherches et veuillez leur dire de ne pas perdre une minute pour préparer les meilleures terres dont je vais avoir besoin.

« Croyez à ma bonne amitié.

« Dites à M. Léon Poter que je lui enverrai ses 104 francs cette semaine, il peut compter sur moi *c'est sûr*. Gardez toutes les pièces que vous défournerez, je les verrai à mon retour. »

Il n'a pu quitter Paris, quand il écrit le 23 janvier :

« Cher Heurteau,

« Il m'a été impossible de partir samedi comme je vous l'avais écrit, mais je filerai au premier moment et sûrement cette semaine. Passez voir Clément Normand et vous le prierez de dire à Millon de m'estamper de suite les bustes des grands moules qui sont arrivés en dernier avec la vieille religieuse qui est en terre sèche dans l'atelier de Mont-Riveau. Ces moules sont neufs et n'ont jamais servi à l'estampage, donc pas d'erreur possible; il pourra même estamper deux autres religieuses comme la grande *vieille* religieuse qui se trouve dans l'atelier. Ne pas confondre avec la petite religieuse qu'on estampe depuis longtemps. Il faudra tenir une épreuve estampée à la fraîcheur pour que je puisse ne pas perdre une minute en arrivant.

« Dites à Clément qu'il essaie toujours les terres dans le petit four, pour le salage desdites terres. »

Installé à Montriveau à la fin de janvier, il y est atteint d'une grippe violente. Un instant il se croit perdu. A peu près rétabli, il rentre à Paris et ne revient à ses fours qu'au moins de mai. Montriveau est décidément peu propice au malheureux Carriès. De nouveau malade, atteint de pleurésie, on dut l'emmener en voiture fermée à Cosne, où, quelques jours après, M. Georges Hœntschel vint le prendre pour le transporter à Paris. Le pauvre grand artiste y mourut, le 1er juillet, dans les bras de son ami.

Pieusement, on confia à ses mains jointes un précieux petit pot en grès des premières fournées, qu'il affectionnait particulièrement.

III

Dans la beauté telle que l'exprime Carriès, il y a comme une certitude de sa fragilité, qui surprend d'abord et qui émeut. Qui sait s'il ne le dut pas à ces deux êtres charmants, dont un fut enlevé à son amour quand lui-même arrivait à peine à la vie, et dont l'autre s'en alla sans avoir rien su d'ici-bas, sinon que l'heure y est brève pour toutes les choses vraiment belles. La réalité et le rêve s'animent en son œuvre. Il aime la réalité, cela est certain, mais vers le rêve l'emporte son imagination. Il traduit sans doute l'image concrète qui s'offre à ses yeux. Combien il évoque avec plus de joie encore l'image subjective que tout être humain porte en soi, et qui est à la vie consciente comme le reflet d'un miroir. Lorsque, à vingt ans, on lui demande le buste de Eugène Allard, où renaît la physionomie du peintre

assassiné à Rome par son modèle, il donne à cette figure réelle un pendant tragique, et également *vrai*, quoique différent : un masque voilé, tel qu'il devait apparaître à la douleur de sa veuve, tel en tous cas qu'il hantait le cerveau du statuaire.

Il avait la vulgarité en horreur, et toute création lui devenait chère, qui se présentait dans une atmosphère de style. « Je veux être un Vélasquez en sculpture, » disait-il précisément à Mme Allard. En Vélasquez, ce qui charmait son jeune enthousiasme, c'est le style même. Il voulait aller du dedans au dehors, ne limitant pas le rôle de l'artiste à la forme extérieure des êtres et des choses, et attirant à la surface ce qui s'agite confusément au tréfonds de l'âme et dont un seul regard l'illumine.

Toute la souffrance humaine s'inscrit aux pommettes saillantes de ses épaves. On la lit dans l'amertume des livres, dans l'affaissement douloureux des paupières, dans le regard noyé, sur le front lourd, si las d'avoir porté vainement, et si longtemps, l'irréalisable.

Ses désespérés, dont la vie confine à la mort, que rien ne retient ici-bas, et que rien n'attire ailleurs, qui n'attendent rien d'aujourd'hui et qui n'ont pas même la force d'oser rien espérer de demain, ces effigies où se résorbent tous les déchirements de l'infini, Carriès les rencontrait sur son chemin, dans l'étroite vallée de larmes où il vivait son rêve. Elles lui apparaissaient pitoyables, et c'est de sa propre pitié fraternelle que s'éclaire leur lamentable théorie.

Il avait la mélancolie profonde du poète, et, pour avoir vécu beaucoup seul, il était à demi-visionnaire : chacune de ses physionomie s'éclaire comme

d'un rayon de l'au-delà. Son *Faune* est un être de chair qui souffre des souffrances de l'artiste. Ses humains vivent dans la chimère. Quand il évoque le Baudin des barricades dont il n'a jamais vu l'image, il le crée en symbole de toutes pièces, avec une telle intensité qu'on ne le conçoit plus autrement. On s'explique que la matière courante ne suffise pas à un tel artiste. Il lui fallait autre chose pour fixer son idéal.

Carriès s'est complu dans une humanité étrange de masques : derrière leurs grimaces accentuées, derrière leurs sourires qui cachent des colères, derrière cette comédie de façade qu'il offrait aux autres, il y avait une vraie griserie pour sa libre imagination. Ce solitaire raffiné prenait une joie aiguë à considérer de près, à la lumière de son génie, l'accouplement du feu et de la matière, où sa main avait pétri l'expression dans l'effroi, dans la terreur, dans le doute, dans l'ivresse, dans la volupté. Une bouche déjetée, un œil torve, un sourcil remonté par un fort coup de pouce, les rides du rire, — voilà ce dont se divertissait sa solitude quand il n'y concevait pas quelque monstre douloureux, frère de son rêve et dont il évoquait, non sans vive émotion, la détresse.

L'œuvre de Carriès est, dans notre temps et dans l'École française, l'œuvre d'un isolé. Examinez sa vie : à six ans, il n'a plus de famille. Son père et sa mère sont morts ; sa petite sœur Agnès, le seul être qu'il aimât, entre au couvent et, quant à lui, il sait bien qu'il n'a à compter que sur la mère Callamand, en attendant qu'il n'ait plus à se reposer que sur lui-même. A Lyon il ne se plaît que dans sa cham-

brette d'enfant pauvre. A Paris, c'est l'isolement volontaire de l'atelier, et enfin à Montriveau la solitude plus formelle encore sur les hauteurs, avec un bout de causerie, en fumant sa pipe, avec son voisin le père Jean, retour des champs. Ainsi s'était développée chez l'artiste, jusqu'à la maladie, cette sensibilité unique, et d'autant plus profonde, dont s'illumine l'émouvant portrait de Mlle Louise Breslau.

Tout en lui marquait une trace : il vivait la vie multiple des choses, autant que la sienne propre. La vivacité fiévreuse de ses sensations vibre dans son œuvre de potier comme dans celle du statuaire. Et cet ouvrier qui n'avait rien appris, au sens scolastique du mot, avait, à un degré rare, le sens de la science, un sentiment élevé de la règle et du style ! En d'autres temps, il eut dressé des statues aux portails des cathédrales et fait pleurer ou gémir des gargouilles. Tout seul, il avait surpris les secrets des gothiques au musée des Arts décoratifs de Lyon, et surtout à Paris, devant Notre-Dame. Il était leur fils direct. Sa vie commencée dans une boutique de mauvaises statues de piété s'achève sur le buste de la jeune religieuse et sur ce *Martyre de saint Fidèle* qui ne déparerait pas, tant s'en faut, un tombeau de la vieille École bourguignonne.

Extrêmement sain d'esprit, au demeurant, il apparaît dans l'art comme un enfant harmonieux de la terre de France, rêveur éloquent, très latin par son père, né aux confins du Languedoc et de la Provence, devant l'azur de la mer Méditerranée, et vaillant comme un des fils de cette Haute-Loire d'où sortait sa mère, la servante de Rive-de-Gier, où

le pain de chaque jour est si rude à gagner aux pauvres gens.

A ses origines mêmes, Jean Carriès dut ce culte de la matière qu'il eut en tous temps. A l'École des beaux-arts, ses camarades l'en raillent. A Montauban, il cherche à lui donner une vie propre, et sans l'adjonction d'éléments étrangers. Plus tard, quand il réclame pour ses bronzes le secours de la fonte à cire perdue, c'est qu'il veut faire surgir de la matière toutes les ressources de beauté qui sont en elle. Lorsqu'il la revêt d'une patine obtenue par des amalgames dont seul il a le secret — un secret dû le plus souvent au hasard, ce bienfaiteur du génie, — quand il donne à la porosité du grès la parure d'émail mat, douce au toucher comme l'épaule nue d'une femme, n'est-ce pas, païen idolâtre, comme s'il paraît l'idole de soie, de velours et d'or fin ?

La matière ! Elle procure à l'artiste ses jouissances les plus ardentes. Sa sensibilité tactile était telle que, passant la main sur un céladon, il disait : « J'aime mieux caresser ça que la peau de la plus jolie femme de Paris. » Une œuvre de la statuaire, si célèbre fût-elle, ne pouvait le charmer si l'épiderme ne le satisfaisait pas. Il en jugeait ainsi : « La plupart des sculptures modernes, c'est de la pierre, c'est dur, il n'y a pas de peau là-dessus, je ne puis jamais voir la peau. » Il disait que « ses yeux étaient le prolongement de son toucher, qu'ils touchaient à distance. » C'est la même qualité de sensations qui lui inspire ce mot : « Le ton reste en place, tandis que la couleur dépasse le mur. » Son goût raffiné de l'harmonie se découvre là, et même

dans ces formules qui soulignaient bien toute sa pensée : « Un objet d'art, un pot doit être ambiant. » — « Mes pots sont ambiants. » Quand, chez un ami, désignant des œuvres de lui, il proférait : « Vous voyez ces pots-là ? Ils tiennent aux arbres du boulevard », c'est que son œil était pleinement satisfait.

Un chimiste fort averti de choses d'art déclarait devant nous, en étudiant les grès émaillés de Carriès : « C'est d'une audace déconcertante, il fallait ne rien savoir pour oser cela : jamais on ne l'osera plus. La vie d'un homme n'y suffirait pas. » Parole parfaitement juste. On a vu Carriès s'installer à Cosne, puis à Saint-Amand « ne sachant rien, rien de la céramique, ni de chimie cérame », et en trois mois, créant une magnifique floraison d'œuvres dignes des plus grands musées, et déconcertant les céramistes de profession qui ne purent que s'avouer vaincus. Une volonté sans défaillance pouvait seule obtenir de tels résultats. Ce fut vraiment la volonté de Jean Carriès.

IV

Dix ans après la mort du grand artiste, le dimanche 14 août 1904, nous avons fait, avec M. Georges Hœntschel, le pèlerinage de Montriveau. M. Hœntschel avait formé le projet de détruire en même temps les fours, de briser les moules, de disperser les émaux, d'écraser sous le marteau de multiples essais : quelques milliers de pièces imparfaites mordues avec trop d'âpreté par le feu, ou demeurées insensibles au frôlement de la flamme.

Montriveau, dans la Nièvre, tient désormais sa

place dans l'histoire de l'art. Qu'est-ce donc que Montriveau? Ce n'est ni une commune, ni une bourgade, et pas même un château. Montriveau n'est rien autre, assise sur la colline la plus difficile d'accès, en cette partie de la vallée de la Loire, qu'une modeste maison qui s'ouvre sans défense à tous les vents. Ce qui fut la demeure de Carriès pendant les cinq années les plus actives de sa vie n'est guère plus cossu que la ferme voisine autrefois habitée par des paysans dont il fit ses amis, le père et la mère Jean. Mais, du seuil verdoyant jusqu'au plus lointain, c'est un enchantement de l'esprit et des yeux. On soupçonne, par delà la ligne des côteaux, le granitique Morvan dont ils ne sont que les modestes contreforts. L'œil parcourt l'étendue quasi circulaire et s'arrête au miroitement du soleil sur la plaine, à l'ombre noire des forêts et des bois, aux gradins verdoyants qui tantôt s'élèvent et tantôt s'abaissent, gagnant de proche en proche l'extrémité bleue de l'horizon. On comprend que, la rude journée finie, Carriès se soit attardé là, en ce calme silence, dans le repos et dans le rêve, et que, devant cette nature, généreuse jusqu'à l'opulence, il n'ait jamais désespéré que pour espérer encore.

Rien n'a bougé dans Montriveau, depuis que l'animateur s'en est allé. Sa maison est toujours pareille et le pèlerin de l'art qui gravit le rude calvaire où se crucifiait le grand artiste, la retrouve telle que l'a laissée Carriès lorsque M. Hœntschel l'emporta mourant à Paris. Dans le salon et dans la salle à manger, au rez-de-chaussée, des grès à l'épiderme voluptueux attendent la main amie qui les palpait au passage d'une caresse tendre. De beaux spécimens

de céramique japonaise, et, aux murs, des estampes et une sépia originale affirment l'admiration de Carriès pour l'art du Nippon, qu'il étudia passionnément, dont il s'ingénia à surprendre le secret, qu'il fit revivre parfois dans l'originalité logique des formes et que le mystérieux imprévu d'une cuisson lui permit souvent de surpasser.

Sa chambre, au premier étage, est telle qu'au jour de son départ. Le livre même où s'arrêtaient ses yeux ardents est là, à portée de la main qui, du lit de douleur, va l'atteindre. Et voici, bombant son dos de bête monstrueuse, proche de l'atelier où ses doigts délicats pétrissaient la précieuse argile, dans l'exaltation de son rêve, le four où il le réalisait, à moins qu'il ne s'y abîmât en l'effroi de l'irréalisable.

De ce formidable laboratoire, où, sous l'action du feu, s'élaboraient de la vie et de la mort, jusqu'à sa demeure, il n'y a guère plus de vingt pas, juste assez pourtant pour permettre au cerveau le plus fiévreux de reprendre conscience de soi au souffle de la brise nivernaise.

Ainsi, on évoque aisément Carriès, affolé de terreur par l'impossibilité d'atteindre au plus haut, quittant avec des larmes de désespéré, son four surchauffé et tandis qu'il regagnait son logis, pris au charme délicieux de la fraîche nature qui fait de Montriveau un lieu d'élection.

... Rien n'a été détruit. Les fours, les moules et les essais subsistent. On n'a jeté au vent ni les acides, ni les émaux d'où Carriès tira de si prestigieux effets. L'amitié fraternelle de M. Georges Hœntschel n'a point osé toucher aux restes, même infimes, de ces tragiques années où les enfanta le

cerveau en feu de l'artiste. De même l'atelier que, dans la vallée, à Saint-Amand-en-Puisaye, Carriès avait élevé pour y construire la porte monumentale, demeure intact. L'émotion d'une amitié sainte se traduit ainsi par le respect absolu de tout ce que toucha Carriès.

En quittant Saint-Amand, à l'entrée d'Arquian, on fait halte devant une maison toute blanche au soleil. C'est le logis, propret et modeste, de l'ancienne fermière de Montriveau. Nous appelons... On ne nous répond pas. Nous ouvrons la porte de l'unique chambre, et sur la cheminée, au milieu des portraits de famille, la mâle figure de Carriès apparaît, puis encore Carriès avec ses chiens, sa chienne Miss, la mère de ce Misson qui garde Montriveau... La mère Jean est absente, et voici que par une surprise inattendue et d'autant plus émouvante, c'est Carriès qui nous reçoit dans le simple logis de la vieille paysanne, son amie.

Certes, les heures que Carriès vécut ici furent trop souvent des heures de cruelle angoisse et d'amer désespoir. Cependant il y dompta la matière et sa volonté forte, même domptée à son tour par la matière, anime singulièrement ce paysage endormi dans son linceul de verdure. C'est tout le miracle : des siècles ont passé là sans laisser d'autre trace que la vertu magnifique et grandiose de la nature. Mais Montriveau n'était rien de plus que Montriveau : une maison comme cent milliers d'autres maisons, dont nul ne sait rien, sinon que des vies humaines, laborieuses et inconnues y ont passé et y passeront encore. Quelques années ont suffi au génie pour donner à ce coin perdu sur les hauteurs de la Pui-

saye toute sa signification verbale et toute l'étendue de sa portée morale. N'est-ce point ainsi que se perpétue pleinement le meilleur des meilleurs d'entre nous, et la part de Carriès, mort en pleine jeunesse, n'est-elle pas vraiment, après tout, la plus belle, qui fait de Montriveau un des centres d'énergie où la jeunesse artistique saura prendre quelque jour la rude, forte et sobre leçon que, parti de si bas, lui donne, avec sa généreuse éloquence, le fils de l'humble cordonnier de Lyon ?

L'ART DE LA DENTELLE FRANÇAISE[1]

Lorsque le Conseil municipal, d'accord avec l'Administration, décida de consacrer le palais Galliera à un musée d'art industriel, on mit, à accueillir l'idée, un certain scepticisme. On savait bien qu'une création de cet ordre était depuis longtemps souhaitée. Mais c'est surtout en France qu'il y a loin de la théorie à la pratique. Si, volontiers on y sème à tout vent, plus volontiers encore on y laisse à l'étranger l'honneur des réalisations positives.

Cette fois pourtant la Ville de Paris donna

1. Rapport général sur l'Exposition de la Dentelle française au musée Galliera (avril-juin 1904), présenté au nom du Jury. Ce jury permanent est ainsi formé : MM. Quentin-Bauchart, Président; Arsène Alexandre, Henri Béraldi, Ralph Brown, Carabin, A. Charpentier, Froment-Meurice, Gustave Geffroy, Henry Lapauze, Roger-Marx, Claudius Marioton, Gabriel Mourey, Roger-Milès, Gaston Stiegler, Thiébault-Sisson, Georges Veyrat; Eug. Bourgeois, secrétaire.

M. Eugène Delard, Conservateur du Musée.

A l'occasion de l'Exposition de Dentelles, Guipures et Broderies ajourées, le Jury s'était adjoint : MM. Béquet, Paul Marescot, Lefébure, Georges Martin, Laurent-Pagès, président, vice-président et membres de la Chambre syndicale des Dentelles de Paris, M. Farigoule, président de la Chambre syndicale des Dentelles du Puy, M. Fernand Engerand, député du Calvados, M. Louis Vigouroux, député de la Haute-Loire.

l'exemple. Il y eut des tâtonnements. Ne sont-ils pas à l'origine de toute entreprise? Ils étaient d'autant plus inévitables ici que le musée d'Art industriel préconisé par le Conseil municipal ne devait ressembler à aucun autre, puisqu'on allait créer un musée-type.

Le musée d'Art industriel de la Ville de Paris présentait, en son principe, cette particularité, qu'on s'est attaché à lui garder : on ne sollicitait pas les collectionneurs d'avoir à enrichir, par dons ou par legs, le palais Galliera. Le rétrospectif était rigoureusement proscrit des galeries nouvelles. On ne désirait rien de plus que d'y réunir des œuvres caractéristiques, par la conception et à la fois par l'exécution, de l'art moderne français. Surtout on entendait y recevoir, non pas tel ou tel industriel, éditeur ou intermédiaire, mais, autant que possible, les créateurs eux-mêmes, artistes ou artisans, pourvu qu'ils puissent se prévaloir d'une originalité véritable.

Les intéressés furent donc conviés à effectuer au palais Galliera le dépôt des œuvres qu'ils voulaient placer sous les yeux des visiteurs, et, un premier noyau étant déjà formé par les acquisitions du Conseil municipal aux Salons annuels, le musée d'Art industriel s'ouvrit dans les conditions déterminées.

La Ville de Paris estima qu'il y avait encore mieux à tenter. Le contact des artistes décorateurs permit à ceux qui s'intéressaient à l'avenir du musée de s'informer sur la crise qui menace certaines industries artistiques, naguère florissantes, maintenant délaissées. Pourquoi n'essaierait-on pas de revivifier celles-ci? En tous cas, pourquoi ne procéderait-on

pas à une manière de recensement, grâce auquel apparaîtrait la véritable situation de ces industries d'art ? Qui sait si on n'attirerait point sur elles, par là même, l'attention des pouvoirs publics, et enfin si on ne réunirait pas, du même coup, des forces éparses qui s'ignoraient jusque-là et dont la cohésion aurait d'heureux résultats ?

C'est ainsi, Messieurs, que sont nées les expositions périodiques du musée Galliera.

Le musée d'Art industriel proprement dit subsiste toujours. Il est formé : 1° des collections de la Ville, fournies annuellement par les achats du Conseil municipal ; 2° par les dépôts provisoires des artistes. Enfin, tous les ans s'ouvrent les expositions que votre jury a pour mission d'organiser dans l'esprit même qui lui a été dicté primitivement. Quels ont été les résultats des expositions de la reliure et de l'ivoire ? Les rapports de MM. Béraldi et Roger-Milès témoignent de leur importance.

L'Exposition de l'art de la dentelle française, que vous aviez décidée au mois de juillet 1903, s'ouvrit le 20 avril 1904, en même temps que les Salons de peinture. La dentelle n'est-elle pas un art aussi, et qui, relevant des arts du dessin, a droit, comme eux, à fixer l'attention du public, l'intérêt des gouvernants ? N'était-il pas juste qu'elle eût également au moins une fois son Salon ? Celui qui s'ouvrait n'était pas seulement œuvre de justice envers un art qui mérite au plus haut degré de se manifester. C'était une œuvre d'utilité sociale et de fierté nationale. La France, depuis le XVIIe siècle, s'est placée au premier rang pour la fabrication des dentelles. Il faut qu'elle y reste, autant pour son glorieux renom

d'art que pour le plus grand profit de toute une classe de femmes ingénieuses et laborieuses. C'est même en vous plaçant à ce double point de vue très élevé que vous aviez pensé à donner à l'art de la dentelle française l'occasion de se manifester.

L'histoire de la dentelle française ne remonte pas au delà du xve siècle. L'art, qui est encore le témoin le plus véridique à travers les âges révolus, ne nous a conservé aucune trace de dentelle, ni dans les portraits, ni dans les sculptures de nos vieux hôtels seigneuriaux, antérieurs à cette époque. Il n'y a point là de quoi surprendre. A quoi eût servi la dentelle quand le roi Charles le Simple n'avait que trois chemises, au début du xe siècle, et même lorsque, quatre siècles plus tard, en 1385, Isabeau, venant de Bavière en France pour épouser le roi Charles VI, apportait dans son trousseau trois douzaines de chemises, ce qui était alors un grand luxe?

Les théoriciens qui veulent que la France ne soit, en aucun cas, tributaire de personne, sont bien obligés de confesser pourtant qu'en matière de dentelle nous avons emprunté à Gênes et à Venise. François Ier, qui perdit tout en Italie, fors l'honneur, y prit le goût de la fine lingerie, sans laquelle il n'est point de dentelles.

C'est bien l'Italie qui est le berceau de la dentelle. Au jour de l'inauguration de ces assises de la dentelle française, on vous conta la fameuse légende qui veut que la dentelle soit née à Venise. Une jolie fille de la lagune, inquiète de son fiancé, dont la barque de pêche ne revenait pas au port, s'avisa, pour rendre le temps plus court, de broder quelques dessins sur les filets que le bien-aimé lui avait laissés

à réparer pendant son absence. Les modèles étaient sous ses yeux. Son anxiété la ramenant à toute heure au bord de la mer, elle occupait son regard du jeu mouvant des algues sous le flot. Leurs longues ondulations frémissantes, leurs courbes fines lui fournirent ses premiers motifs. Ses compagnes l'admirèrent et l'imitèrent. Le point de Venise venait d'éclore dans une rêverie amoureuse et une suggestion de la mer.

Un enthousiasme universel accueillit cette révélation de beauté. Le goût de la dentelle se développa rapidement jusqu'à la fureur. Après François I[er], son fils Henri II se passionna pour la dentelle. On dit qu'il adopta la *fraise* pour cacher une cicatrice : la fraise ressemble plus ou moins à la fraise de veau, révérence parler, et c'est à cette ressemblance qu'elle doit son nom. Henri III ne dédaigna pas de « godronner » lui-même les collets de sa femme, et la satire, loin de l'en louer, le pique. C'était un peu ridicule, en effet, et le geste de la reine Margot mangeant sa soupe avec une cuiller dont le manche avait deux pieds de long, à cause de sa fraise, ne l'était pas moins.

L'esprit frondeur de Paris ne perd jamais ses droits. « A la fraise on connaît le veau ! » fut alors un cri séditieux. Nous en avons entendu bien d'autres. Celui-là, pour irrespectueux qu'il fût, disait bien ce qu'il voulait dire.

Imagine-t-on Rubens sans la collerette en éventail de Marie de Médicis ? Richelieu ne légifère pas contre la noblesse qui se ruine en dentelles, mais contre celle qui conspire. Quand il eut fait décapiter Cinq-Mars, il apprit que celui-ci possédait trois cents

paires de cols rabattus et de manchettes à revers ornées de dentelles. On peut penser que s'il l'avait su plus tôt, il lui aurait assuré la vie!

C'est surtout à Colbert que l'industrie dentellière en France peut être reconnaissante. Elle lui doit à peu près tout. Il s'ingénia à la perfectionner, à la développer, à lui créer des débouchés en France et au dehors. Il voulut que le meilleur point de Venise s'exécutât à Paris même, dans l'hôtel de Beaufort, qu'il transforma en manufacture, puis à Alençon et à Argentan.

Alençon, Argentan, Le Puy, Chantilly, Valenciennes, quels noms, dans l'histoire de la dentelle! Déjà, de toutes parts, en France, des centres se créent, où la merveilleuse industrie s'épanouit sous des formes vraiment originales et nationales. Le *Poinct de France* devient le rival de celui de Venise[1]. Louis XIV le prend sous sa protection. Il en porte lui-même. Il veut en voir sur les habits des courtisans et des dames d'honneur. Le 12 octobre 1666, il publie une déclaration où il interdit de porter une autre dentelle, à peine de confiscation des ouvrages et de 1 500 livres d'amende : « Néanmoins, ajoute l'ordonnance, permet Sa Majesté d'en porter de vieux jusqu'au vingtiesme janvier prochain, et sans que, sous prétexte de ladite permission, aucun puisse acheter ni porter aucuns ouvrages de Venise ou autres pays étrangers, neufs, sous les mêmes peines, ni pareillement en porter ce dit temps passé, en quelque sorte ou manière que ce puisse être. »

1. V. *Le Poinct de France*, par Mme de Laprade. — Préface par Henry Lapauze. 1 vol. 1904.

D'autres arrêts suivirent, plus stricts encore, proscrivant, non seulement les dentelles étrangères, mais les dentelles françaises même qui n'étaient pas le « Poinct de France », et donnant à celui-ci des franchises particulières pour l'exportation comme pour la circulation de province à province. Quand ces rigueurs tombèrent, l'essor était donné. Nous n'avions plus rien à envier à l'Italie, et nous n'avions plus à l'imiter, car nous possédions un art bien à nous.

Notre industrie dentellière eut, pendant tout le XVIII[e] siècle, un épanouissement magnifique. Il en fut ainsi, avec quelques intermitences, jusque vers le milieu du XIX[e] siècle, lorsque la concurrence de la dentelle mécanique vint porter un coup, plus grave en apparence qu'en réalité, à cet art si bien entré dans le goût, le génie et la fortune de notre race.

La dentelle mécanique fut à la véritable ce qu'est la photographie à la peinture. On put croire que jamais plus le pinceau ne rivaliserait — du moins comme ressemblance — avec l'objectif. Et cepennous n'avons pas à prouver, l'expérience faite, que jamais photographie ne rendra la physionomie humaine avec l'intensité de vie et de vérité que lui prête un grand peintre. La dentelle aussi est une chose vivante et frissonnante, quand elle naît sous les doigts qui savent y tisser les rêves des âmes. Elle est une chose morte et raidie quand elle sort des insensibles machines. La théorie n'est plus à faire. Il y a entre l'une et l'autre la différence de l'art au métier. On peut ne pas dédaigner le métier, on peut l'encourager même : il ne fera pas tort à l'art

tant qu'il existera des yeux et des âmes sensibles à la véritable beauté. Ce fut l'erreur d'un jour de le croire. Cette erreur se dissipe : la preuve en est le retour passionné de l'opinion vers la dentelle, retour qui s'exprime hautement dans cette exposition même.

C'est un fait acquis désormais, grâce à l'exposition du Musée Galliera, que jamais la dentelle ne fut plus belle qu'en ce moment, tant lorsqu'elle est destinée à orner la toilette féminine que lorsqu'elle doit donner à l'ameublement son luxe de haut goût. Des dessinateurs spéciaux, tels que MM. Lefébure, Roussel, Planque, Prouvé, bien d'autres encore, y dépensent un art extrême, variant leur inspiration, puisant à toutes les sources, renouvelant les anciennes traditions, en se gardant de toute copie servile. Ils trouvent dans nos ouvrières des campagnes ou des villes, — dont vous avez, messieurs, tenu à honneur d'inscrire les noms dans votre Catalogue, — des collaboratrices d'une rare ingéniosité compréhensive, à qui rien n'est étranger des techniques les plus ardues.

On a vu ici les résultats de ces efforts combinés. Mais, tandis que d'en bas les activités et les volontés se tendent vers une renaissance, d'en haut, la faveur, la mode et aussi la bienveillance judicieuse des pouvoirs publics s'inclinent vers le même but. Un mouvement s'accentue, qui, bien compris, bien dirigé, aura le plus salutaire effet. Tous nous sentons combien serait brillante et profitable une rénovation de l'industrie dentellière. Votre exposition y contribuera certainement. Dans une même pensée d'espérance, le gouvernement de la République apporte son

concours le plus actif à la renaissance que vous avez voulu seconder. Une loi récente, présentée par MM. Engerand et Vigouroux, prévoyait l'apprentissage de la dentelle dans les écoles. MM. Trouillot et Chaumié se sont bien vite accordés pour la mettre en application, préoccupés l'un et l'autre d'assurer tout son développement à une noble industrie, par surcroît très moralisatrice.

Déjà un certain nombre de collectivités se sont attachées à réaliser le vœu du législateur. A Paris même, la Chambre syndicale des dentelles et broderies, qu'on ne saurait trop louer pour son initiative, a créé, à côté de son musée d'échantillons, une École de dessin spéciale à cette double industrie, et dont il est permis de beaucoup attendre, à en juger par les panneaux exposés au musée Galliera.

Cette création de la Chambre syndicale est complétée par le Cercle dentellier des Écoles municipales de Charonne, qui s'est révélé à l'Exposition du musée Galliera. Créé au mois de novembre 1903, avec l'autorisation bienveillante de M. Bédorez, directeur de l'Enseignement de la Ville de Paris, le Cercle dentellier a reçu tout aussitôt une vive impulsion, grâce à l'énergie de Mlle Marguerite Charles, Directrice du cours de dessin subventionné par la Ville dans le premier arrondissement. On peut à bon droit féliciter de leurs efforts ces fillettes qui, prises dans les trois écoles de Charonne, se réunissent après la classe du soir à l'école de la rue des Pyrénées, et, de leurs jeunes doigts, réalisent les œuvres charmantes qui ont attiré si particulièrement l'attention des professionnels. Il y a là quelque chose de nouveau, dont l'imprévu nous charme,

et que l'esprit pratique de nos industriels parisiens saura utiliser comme il convient.

L'École pratique de commerce et d'industrie du Puy s'est également manifestée de façon à prouver que si, dans la Haute-Loire, on a conservé les vieilles traditions, on sait aussi s'y inspirer des ressources qu'offre aux industriels l'enseignement du dessin joint à une technique très sûre d'elle-même.

Nous avons, d'autre part, le devoir de signaler le concours que nous avons trouvé auprès du comité des Dames de l'Union centrale des arts décoratifs, et de sa présidente si intelligemment dévouée, Mme Paul Christofle. En prenant part, sur votre demande, à l'Exposition de Dentelles du musée Galliera, le comité poursuivait un multiple but :

1° Faire connaître les travaux de ses élèves de l'École d'art, où le dessin spécial à la dentelle est l'objet d'études très poussées ;

2° Montrer une partie des précieuses collections que ses membres font généreusement circuler, à titre d'enseignement et de point de comparaison ;

3° Prouver que les Parisiennes sont des patriciennes remarquables, comme en témoignaient plusieurs vitrines ;

4° Enfin, mettre en lumière, dans une vitrine dite de l'*Art rustique*, les artisanes de nos départements, si intéressantes, si habiles, trop ignorées et trop souvent victimes d'une exploitation sans excuse.

C'est ainsi que le comité des Dames a pu exposer des dentelles d'Irlande faites en Bretagne et même à Paris, du point de Venise sorti des mains de rustiques paysannes des Vosges, des broderies ajourées exécutées avec une rare perfection en Meurthe-et-

Moselle, des valenciennes, dont la tradition bien française s'est conservée dans un petit coin du Nord, à Cassel. Le comité n'avait eu garde de négliger ni l'argentan, ni l'alençon, dont les points combinés fournissaient ce spécimen très remarqué : l'*Éventail des arts décoratifs*. Le comité a associé à sa tâche celles de ses collaboratrices qui, dans le Finistère, ont mis aux mains des sardinières le fil délicat et le crochet imperceptible qu'on ne savait manier naguère qu'outre-Manche. De même nous lui devons de connaître les produits de l'École du Cairon, qui fait revivre le fuseau dans le Calvados, à côté des efforts isolés des dentellières de Creuilly.

De modestes travailleuses, Mmes Corentin Pichanent et Adam-Quenet, de Pont-l'Abbé, Garry, du Puy, Mourot, Jane Meyer, des Poitevines avec leurs coiffes de tulle aux riches dessins, n'ont pas peu contribué, en outre, à l'éclat de cette *Vitrine rustique*, que, par une décision conforme à vos vœux, l'Union centrale laissera en permanence au musée Galliera.

Il y a, dans cet art de la dentelle, on le voit, un côté moral et social dont les pouvoirs publics avaient le devoir de ne pas se désintéresser. La Ville de Paris, en particulier, tenait à montrer ici son initiative. Paris est le centre de l'élégance et du luxe. C'est chez lui que les étrangers viennent recueillir la fleur de tout ce que la France produit de séduisant. C'est donc bien le rôle de Paris de susciter l'activité de la province et d'offrir à cette activité des occasions de se manifester dans des fêtes parisiennes, telles que vos expositions.

Paris doit songer aux lointaines campagnes, où s'élaborent les éléments de sa vie éblouissante. Ces

merveilles de l'aiguille, du crochet, du fuseau qu'on admira pendant trois mois, dans les vitrines de Galliera, représentent le travail — c'est-à-dire le bien-être et la joie — pour beaucoup d'humbles foyers.

La dentelle est une industrie toute féminine, et cela même devait vous toucher, à l'heure où les nécessités économiques rendent le labeur de la femme à la fois si nécessaire et si précaire. Et ce qu'il y a d'admirable, c'est que, comme on l'a dit justement, la fabrication de la dentelle à la main n'éloigne pas la femme du logis. La dentellière avec son coussin et ses fuseaux ou son aiguille, peut veiller sur ses enfants, rester la bonne ménagère qui fait les fortes races, et dont la France ne saurait jamais se passer. Elle peut transmettre son métier à sa fille. Jadis, elle le lui enseignait dès que l'enfant atteignait cinq à six ans. Ne vaut-il pas mieux retenir la petite à la maison, par le moyen d'un art dont elle sera fière et qui lui assurera l'avenir, plutôt que de la laisser partir à la ville, pour « se placer », suivant le mot, pour se perdre, suivant le fait, hélas ! trop fréquent.

Si l'émigration des jeunes gens de la campagne vers les villes cause les crises agricoles et l'encombrement des centres, que dire de l'émigration des jeunes filles dans le même sens ? L'une est, d'ailleurs, le corollaire de l'autre. On l'a si bien compris à l'étranger, et l'on y a si bien vu quel remède l'industrie de la dentelle pouvait offrir à ce mal, que, dans les pays limitrophes du nôtre, des comités se sont déjà fondés ou se fondent pour encourager cette industrie. Ce n'est pas à nous de faire moins. L'ex-

position du musée Galliera, où M. Eugène Delard, le distingué conservateur, a dépensé le goût le plus avisé, le plus délicat et le plus sûr, comptera parmi les plus ardentes entreprises en faveur d'une œuvre qu'on peut considérer comme vitale[1].

Il est permis de penser que le public y a vu tout ce qu'on a voulu y mettre d'intention, de pensée, d'espoir. La dentelle est une des plus belles parures de la France, plus belle encore sous les doigts agiles dont elle est l'œuvre, que sur les épaules charmantes dont elle est l'ornement. Souhaitons que cet art se développe comme il convient pour qu'on dise de beaucoup de villages de France ce qu'un poète italien disait de l'île de Burano, fameuse par ses dentellières :

C'est la plus pauvre de la lagune,
Mais c'est la plus riche en filles belles et sages.

1. Nous même avons rédigé un projet dans ce sens, la création d'un comité de patronage de la Dentelle française s'imposant à bref délai. — *Fémina*. — 15 avril 1904.

LE DROIT D'ENTRÉE DANS LES MUSÉES[1]

Qu'il nous soit permis, avant tout, d'établir la pensée qui inspira cette étude, et le but qu'elle essaie d'atteindre.

Nous ne discutons pas ici une question de principes. Nous n'opposons pas la théorie du droit d'entrée dans les musées à la théorie de la gratuité. L'excellence de celle-ci est incontestable, et les sentiments au nom desquels on la maintient en France sont de ceux que nous songeons moins que tout autre à attaquer. Nous les partageons à ce point que, loin d'aller à l'encontre, nous prétendons les satisfaire pleinement par le système que nous serons amené à préconiser.

Mais — et nous y insistons — il ne s'agit pas de sentiment, et encore moins de phraséologie sentimentale, — ce qui, en cette matière, est le piège où de généreux esprits ont pu se laisser prendre, égarant à leur suite une opinion publique forcément superficielle.

Nous sommes en face de nécessités qui ne sauraient s'éluder par des raisons brillantes et spé-

1. *Revue des Deux Mondes*, 1er février 1902.

cieuses. Notre budget des beaux-arts, et, en particulier celui des musées nationaux, ne répond pas aux besoins intellectuels, et à la dignité, à l'élégance artistique d'un grand pays. Il semble évident que le premier intérêt du public est que nos collections s'enrichissent et puissent présenter leurs trésors de la façon la plus favorable au plaisir et à l'instruction de tous. La gratuité donne-t-elle ce résultat? Ou, au contraire, l'obtiendrait-on par une taxe d'entrée, qui, n'imposant que les étrangers et les riches, serait établie de façon à respecter le droit des moins fortunés au commerce libre et fréquent avec les chefs-d'œuvre?

Là est toute la question.

Si nous prouvons que la gratuité absolue ne répond qu'en apparence aux formules généreuses et patriotiques dont elle relève, et qu'en réalité elle lèse les intérêts sacrés qu'elle prétend défendre, je crois que nous aurons fortement simplifié le problème. Car nous aurons mis d'accord les grands mots vagues et les petits faits très précis, les beaux sentiments, qui sonnent bien, et notre Caisse des musées, qui sonne creux.

Il n'est vraiment pas possible qu'au nom des petits contribuables, c'est-à-dire de la majorité de la nation, on maintienne un système désastreux pour le développement intellectuel et artistique de cette même nation. Le peuple de France et l'Art français ne peuvent avoir des intérêts si diamétralement opposés. Le différend ne peut exister que dans une rhétorique de trompe-l'œil, pleine d'intransigeance et d'illogisme. Il doit y avoir un terrain d'entente.

C'est ce terrain d'entente que nous avons cherché, et que nous croyons découvrir dans un système mixte dont l'étude et le plan font l'objet de cette étude.

Aussi soucieux que quiconque des traditions hospitalières, généreuses et largement démocratiques de la République française, nous respectons la répugnance de nos législateurs à fermer partiellement les sanctuaires de nos trésors artistiques, et nous déclarons tout de suite que la gratuité est le système idéal. Mais, comme tout idéal, on ne peut, sans inconvénient et sans imprudence, s'obstiner à le réaliser de façon absolue.

Pour le maintenir dans la pratique, le Parlement devrait augmenter, dans la mesure nécessaire, le budget des beaux-arts, — et par conséquent demander au public, sous une autre forme, la taxe qu'il ne veut pas réclamer de lui comme droit d'entrée.

Est-ce à dire qu'un autre impôt grèverait moins les travailleurs et les nécessiteux, les dispenserait de payer les joies artistiques qui leur sont si bienfaisantes? Loin de là, car il n'est pas d'impôt qui, directement ou par ses incidences, n'atteigne chacun beaucoup plus qu'un prix d'entrée facultatif.

Celui qui ne peut ou ne veut pas payer l'entrée d'un musée n'a qu'à s'y rendre aux jours gratuits, tandis qu'il n'a aucun moyen d'échapper à une contribution sur les denrées, les patentes ou la propriété, dont la répercussion retombe fatalement sur la classe ouvrière par l'abaissement des salaires, et l'élévation des prix courants et des loyers.

Le droit d'entrée à la porte des musées est donc, malgré l'apparence, un des impôts les plus démo-

cratiques, et il est temps que le publique le sache, — ce public si facilement induit en erreur par des mots, faute de connaître cette loi des incidences en économie politique, dont les pièges se cachent sous tant de pompeux discours.

Ce n'est pas le peuple des travailleurs qui pourra se plaindre de ce droit d'entrée, puisque l'accès des musées sera libre le jour où lui-même est libre du labeur quotidien.

Ce ne sont pas non plus les artistes, les penseurs, les écrivains, les poètes, qui réclament un travail respecté, paisible, et dont la nervosité s'accommode mal de méditations ou d'études poursuivies en pleine foule, parmi les piétinements, le bruit, les conférences des guides, l'obsession indiscrète des curieux.

Les premiers entreront à leurs jours de loisir. Les seconds, qui entreront en tout temps, pourront choisir des moments de solitude relative, grâce à la taxe d'entrée qui les préservera des entourages compacts et tapageurs.

Qui donc souffrira du droit d'entrée parmi ces groupes éminemment intéressants, au nom desquels on prétendit le condamner ? Que, si quelque unité s'en trouve lésée par suite de circonstances exceptionnelles, il y aura toujours le recours des cartes, qu'on ne saurait distribuer trop libéralement, sur la moindre apparence d'une nécessité légitimée.

Nous avons donc, en défendant le droit d'entrée, pour le plus grand bien artistique de la France, la prétention de prendre à cœur en même temps les véritables intérêts des artistes et du public, et de nous inspirer d'une pensée aussi largement démocratique que ceux qui le combattent.

I

L'entrée des musées nationaux, des musées départementaux et des musées municipaux en France, est gratuite depuis le décret de la Convention nationale du 23 juillet 1793, qui ouvrit à la foule les portes du Louvre. On n'a jamais touché à ce principe de la gratuité, mais on l'a tenté, d'ailleurs vainement, à plusieurs reprises. Chaque fois, des raisons d'ordre sentimental surtout ont empêché d'aboutir une réforme qui se présente cependant sous le patronage de fort bons esprits.

La question que les nécessités budgétaires font se poser une fois de plus est celle-ci : convient-il que l'accès des musées de France demeure entièrement libre ? Convient-il, au contraire, qu'une taxe soit perçue, au moins à certains jours ?

Un musée étant un lieu d'exposition et d'étude, dans quelle mesure l'État et les municipalités peuvent-ils en tirer parti, en vue d'enrichir progressivement leurs collections, dans l'intérêt même de ceux qui sont appelés à se servir le plus souvent des éléments de travail ou simplement de satisfaction intime qu'offre tout musée ?

Ne nous occupons, pour l'instant, que des musées nationaux français qui sont au nombre de quatre :

Le musée National du Louvre (ouvert le 23 juillet 1793).

Le musée National du Luxembourg (18 janvier 1802).

Le musée National de Versailles (10 juin 1837).

Le musée National de Saint-Germain (8 mai 1867).

Les palais des Trianon dépendent du château de Versailles. Les palais de Compiègne et de Fontainebleau sont rattachés au musée du Louvre, de même que les tableaux, sculptures et objets d'art placés dans les palais ou localités appartenant à l'État.

Les autres musées d'État, qu'on ne comprend pas sous la rubrique de musées nationaux, sont : le musée des Thermes ou de l'Hôtel de Cluny, le musée de sculpture comparée, le musée des moulages, le musée Khmer, le musée Ethnographique, ces quatre derniers installés dans le palais du Trocadéro, le musée de l'École des beaux-arts, le musée de céramique de la manufacture Nationale de Sèvres, le musée des tapisseries des Gobelins, le musée du Conservatoire de musique, le musée de l'Opéra.

Voilà les divers établissements qui pourraient, éventuellement, être pour la Caisse des musées une source de recettes à coup sûr très importante.

II

Le budget de la direction des beaux-arts porte, à son chapitre 34, la mention suivante :

« Subvention de l'État aux musées nationaux, pour acquisitions d'objets ayant une valeur artistique, archéologique ou historique : 160 000 francs. »

A cette munificence budgétaire, il convient d'ajouter les arrérages réalisés par la vente d'une partie des diamants de la couronne, grâce à quoi on put instituer, par une loi du 16 avril 1895[1], la Caisse

1. Le projet de loi avait été déposé par MM. Georges

des musées, et enfin le produit de la chalcographie du musée du Louvre et de l'atelier des moulages. C'est, au total, en y comprenant la subvention désignée au chapitre 34, une somme de 400 000 francs environ[1] dont disposent le comité Consultatif et le Conseil des musées nationaux. Il faut le dire, jamais revenus ne furent mieux utilisés, et vraiment c'est miracle qu'un budget aussi réduit permette des acquisitions aussi importantes que celles de ces dernières années. Quels résultats n'atteindrait-on pas le jour où la Caisse des musées serait enfin dotée comme il conviendrait qu'elle le fût ?

Nous n'avons pas à rééditer ici les doléances de tous les amis des musées nationaux français. Que l'installation de nos galeries soit trop souvent défectueuse, que les œuvres d'art n'y soient pas exposées dans les conditions de sécurité, de confort et de mise en valeur qu'on pourrait désirer; que nos collections ne s'enrichissent pas avec le même bonheur, ni dans la même fièvre, que les musées d'Allemagne et d'Angleterre; enfin que le personnel de nos musées, directeurs, conservateurs, attachés et gardiens, soit ridiculement rétribué : cela hélas! apparaît manifeste et depuis trop longtemps déjà. Insister sur les conditions pénibles où l'administration des Musées est placée vis-à-vis de ses concurrents dans les grandes ventes publiques, souligner encore l'infériorité évidente du département de la peinture au musée du Louvre par rapport aux primitifs français,

Leygues, Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, et Raymond Poincaré, Ministre des Finances.

1. Rapport du budget de l'exercice 1901 (*Service des beaux-arts*), par M. Georges Berger, rapporteur, p. 126.

allemands et flamands, à l'école espagnole ou à l'école anglaise, est-ce bien utile, et qui en ignore après les vives discussions de ces dernières années et les rapports annuels présentés au Parlement sur une situation aussi réellement lamentable que celle-là ? Nous pourrions rappeler que, dans le passé, les musées nationaux français n'eurent même pas de représentant aux ventes de la galerie San Donato, de la galerie Strozzi, à Florence, de la collection Castellani, à Rome [1]. Et Dieu sait si, en ces temps-là, on eût pu, grâce à quelques crédits bien employés rapporter une ample et noble moisson de chefs-d'œuvre de la Renaissance italienne ! Aujourd'hui, si nos musées nationaux s'enrichissent dans une mesure modeste, mais à peu près honorable, on ne le doit

1. On connaît aussi les exemples cités par M. E. Richtenberger. Rappelons-les pour ceux qui les auraient oubliés.

En 1874, le musée de Berlin a acheté 1 250 000 francs une partie de la collection Suermondt, entre autres le fameux *Homme à l'œillet*, de Van Eyck ; en 1890, le portrait d'Holtzchuher, par Dürer, payé 450 000 francs ; en 1892, à la vente Dudley, la *Vierge*, de Crivelli, au prix de 186 000 francs ; une simple esquisse de Rembrandt pour la modeste somme de 66 000 francs et enfin, pour le Cabinet des estampes, la bibliothèque Hamilton, qui renfermait les célèbres dessins de Botticelli pour la *Divine Comédie*, adjugée plus de 1 500 000 francs.

La National Gallery, à la vente Hamilton, en 1883, a payé 120 000 francs le *Paradis* de Botticelli ; à la vente du duc de Malborough, 1 750 000 francs, la *Vierge* des Ansidei ; à la vente du duc de Landsdown un portrait d'amiral par Vélasquez, un portrait d'homme par Morone, les *Deux Ambassadeurs*, par Holbein, formant un total de 1 500 000 francs.

A la vente Van Praët, le musée d'Anvers a acquis, pour 205 000 francs, un Rembrandt et un Franz Halz.

Que faisait la France dans ces grands tournois ? Elle les regardait de loin, n'ayant jamais le moyen d'y prendre part. — La *Caisse des Musées* (1894), pp. 29-30.

qu'à la prévoyante sagesse de ceux qui les administrent, des comités qui fonctionnent bénévolement et avec un dévouement si louable, et enfin aux amis qui se sont ligués autour de nos grands établissements d'art.

III

Quoi qu'il en soit, tout le monde est d'accord sur ce point que la dotation annuelle des musées nationaux français est absolument insuffisante. Comment y remédier ? C'est tout le problème. Il est trop ancien pour que nous n'ayons aucune peine à convenir que la solution n'est pas très aisée, si chacun n'y met du sien.

Le Parlement a fait son devoir quand il a voté la subvention annuelle de 160 000 francs. Peut-être ne lui serait-il pas impossible de porter à 200 000 francs ce chapitre 34 du budget de la direction des beaux-arts ; mais les besoins d'une administration qui a consenti tous les sacrifices dans l'intérêt général ne permettent guère de réductions par ailleurs. Il importe donc de ne pas réclamer davantage de l'initiative parlementaire.

Les particuliers, d'autre part, ne connaissent pas suffisamment l'existence de la Caisse des musées ? Il est trop certain, en tout cas, que les legs en espèces sont rares, et cependant les musées nationaux jouissent des bénéfices de la personnalité civile depuis 1895[1]. De ce côté, il est permis d'espérer :

1. Legs faits aux musées nationaux :

Mme Sévène.	5 253	francs	de rentes.
M. Bareiller.	8 404	—	—
M. Poirson..	2 348	—	—
Total. . . .	16 005	—	—

quand on saura mieux que les musées peuvent ester en justice, il est probable que leur budget s'augmentera des libéralités de leurs amis.

Mais en attendant ?

Les bases du problème étant connues, proposons donc résolument l'unique solution possible, dans les circonstances actuelles. Cette solution est, à notre avis, dans un *droit d'entrée fixe perçu à certains jours, à la porte des musées nationaux*[1].

L'idée n'est point nouvelle, et les Français qui voyagent à l'étranger savent qu'elle est mise un peu partout en pratique. Dans quelles conditions exactement ? C'est ce que nous nous proposons d'examiner en détail.

En France, les trop maigres ressources des musées nationaux ont tout naturellement amené à diverses reprises les pouvoirs publics et l'initiative parlementaire à se demander si le salut n'était pas dans le droit d'entrée. Trois fois, depuis neuf ans, en 1895, en 1897 et en 1903, un débat s'est élevé devant la Commission du budget, ou devant la Chambre des députés, sans amener le résultat sur lequel comptaient l'administration des beaux-arts, et à la fois les amis de nos musées nationaux.

1. Une enquête sur le nombre des entrées au mois de novembre 1892, au musée du Louvre, a révélé les chiffres suivants :

Moyenne	des dimanches	7 153
—	des jours de semaine	2 342
—	des 30 jours du mois	3 144

Entrées du mois de novembre : 94 326, dont 35 765 les dimanches.

On estime que depuis cette époque — soit dix ans — le chiffre des entrées au musée du Louvre a augmenté d'un tiers.

Nous allons voir ce que furent les « escarmouches » de 1895 et de 1897.

IV

1895. — Chargé de rédiger le rapport sur la personnalité civile des musées, M. G. Trouillot, député, disait que M. Denêcheau avait proposé à la Commission du budget un droit d'entrée fixe à établir dans les musées[1]. Voici, les termes mêmes du rapport :

« La Commission a été saisie, en outre, par un amendement de M. Denêcheau, de la question des droits d'entrée à établir dans les musées. M. Denêcheau demande que le règlement d'administration publique prévu par l'article 64, détermine, en même temps que les détails d'application de la loi, les jours pendant lesquels un droit d'entrée pourrait être exigé des visiteurs, tous les autres jours de la semaine demeurant absolument gratuits.

« Il a été soutenu par divers membres, devant la Commission, que des droits analogues étaient établis à peu près dans tous les musées de l'Europe ; que la perception d'un droit d'entrée, pendant un ou deux jours par semaine, serait, ainsi que le démontrent les statistiques étrangères, un précieux élément de ressources, que le principe de la gratuité et les règles de large hospitalité qui sont l'hon-

1. M. Trouillot rappelait que, le 5 novembre 1891, un projet de loi signé par MM. Léon Bourgeois, Yves Guyot et Rouvier, prévoyait un droit à percevoir pendant cinq jours de la semaine. Ce projet ne vint pas en discussion devant la Chambre.

neur de la France, ne seraient pas violés, parce que nos musées nationaux, fermés au public, dans l'état actuel des choses, un jour par semaine, s'ouvriraient ce jour-là même à un public spécial, trop peu nombreux pour y empêcher les travaux intérieurs hebdomadaires, mais en situation de payer une taxe qui alimenterait, au profit de tous, les réserves qui leur font aujourd'hui défaut.

« La Commission du budget a pensé cependant, *à une voix de majorité*, que dans le pays républicain qui s'honore du principe de la gratuité de l'enseignement, il était impossible, même dans cette mesure restreinte, de mettre un obstacle quelconque à la libre entrée de nos galeries artistiques[1]. »

Ainsi, au moment où elle s'occupait de constituer la Caisse des musées, la Commission du budget rejetait toute idée de droit d'entrée fixe à la porte de nos collections nationales. L'idée devait être reprise, deux ans plus tard, par le propre rapporteur du budget des beaux-arts, et par M. Denêcheau, député.

V

1897. — Le rapporteur du budget des beaux-arts de l'exercice de 1897 était M. Georges Berger. On ne contestera certainement pas le dévouement de M. Georges Berger à la chose publique. Président de l'Union Centrale des Arts Décoratifs, président de la société des Amis du Louvre, trois fois chargé

1. Rapport sur la personnalité civile des musées, par M. Georges Trouillot (session de 1895), p. 11.

de la défense du budget des beaux-arts (1897-1898-1901), M. Georges Berger s'est toujours acquitté de sa tâche en toute conscience, et ses rapports, nourris de faits et d'idées, sont parmi les documents les plus utiles pour qui suit attentivement l'histoire administrative des beaux-arts en France.

M. Georges Berger ne pouvait pas ne pas prendre position dans une question aussi grave que celle qui intéresse l'avenir des musées nationaux. Laissant de côté, dans son rapport de 1897, tout ce qui concerne le personnel si mal rétribué du Louvre, du Luxembourg, de Versailles et de Saint-Germain, nous citerons ce qui traite du problème du droit d'entrée, abordé de front, répétons-le, par un homme dont la compétence n'est discutée par personne, non plus que son libéralisme intelligent :

« Votre commission, émue du sort qui est ainsi fait à tous nos musées nationaux, se demande s'il ne convient pas d'établir des droits d'entrée à la visite de ces musées et à celle de nos palais nationaux. On prétend que cette mesure serait antidémocratique ; on a le droit de se demander pourquoi et comment ? Il ne s'agirait pas, en effet, de faire payer tout le monde et tous les jours. Le dimanche et le jeudi, l'entrée serait gratuite, le lundi continuerait à être réservé pour le nettoyage quand il le faudrait absolument. Un droit d'entrée de un franc serait fixé pour les autres jours, et peut-être pourrait-on élever ce droit d'entrée, pendant l'un de ces jours. L'administration distribuerait largement des cartes personnelles accordant la fréquentation gratuite des musées aux artistes, aux ouvriers de l'art décoratif et à toutes les personnes

qui justifieraient de leur besoin de pénétrer dans les musées pour leurs études ; mais elle pourrait se montrer moins prodigue de permissions envers certains copistes qui encombrent les galeries et viennent en définitive y exercer une industrie lucrative. Est-il donc d'une démocratie bien entendue d'ouvrir les portes de nos musées et de nos palais nationaux aux vagabonds qui s'y introduisent pour se chauffer l'hiver et prendre le frais l'été ? Les églises profitent de troncs et de quêtes pour les frais du culte. Les musées sont les sanctuaires de l'art ; peu de fidèles s'en écarteraient, si l'on exigeait d'eux un léger sacrifice d'argent pendant trois jours de la semaine, Qui donc a jamais critiqué sérieusement les redevances d'entrée perçues par beaucoup de musées étrangers ? Ceux d'Italie ne coûtent pour ainsi dire rien au Trésor par ce moyen. A Londres, le musée du *South Kensington* a établi un droit de 0 fr. 60 par personnne les mercredis, jeudis, vendredis : la recette qui en résulte lui permet d'ouvrir ses salles gratuitement jusqu'à dix heures du soir, les lundis, mardis et samedis. La *National Gallery* n'est pas accessible gratuitement les jeudis et vendredis. Les ressources qui proviendraient d'un droit d'entrée dans les musées et palais nationaux en France seraient considérables ; elles permettraient au Trésor d'encaisser des sommes importantes en laissant d'abord leur part à nos musées nationaux pourvus de la responsabilité civile. Ceux-ci pourraient alors être remaniés comme il convient dans leur organisation, de façon que leur personnel de tous grades soit rémunéré suivant ses mérites et sa peine, qu'on n'y voie plus des gardiens si mal

payés qu'ils sont presque tous portés à tendre la main aux visiteurs. Les fonds affectés aux acquisitions seraient augmentés et peut-être pourrait-on inaugurer l'ouverture du soir de certaines parties de nos musées[1] ? »

C'est net. On ne saurait mieux dire. La question ainsi résolue, en principe, par le rapporteur, d'accord cette fois avec la Commission du budget, allait-elle l'être par la Chambre et dans le même sens ? Hélas !...

MM. Denêcheau et Plichon, députés, présentèrent un amendement qui, faveur rare, fut incorporé d'office dans la loi des finances. Il était ainsi rédigé :

« Art. 54 (*ancien* 55). — L'entrée des musées nationaux est libre, les dimanches, jeudis et jours fériés.

« Les autres jours, il sera perçu un droit d'entrée dont le maximum est fixé à 1 fr.

« Le produit de cette redevance constituera une ressource des musées nationaux et sera employé conformément à l'article 55 de la loi du 16 avril 1895. Les frais de perception sont à la charge de la Caisse des musées.

« Un règlement d'administration publique déterminera les mesures nécessaires à l'exécution du présent article. »

M. Paschal Grousset s'éleva avec vivacité contre l'amendement de MM. Denêcheau et Plichon. Nous citerons les points essentiels de ce débat, parce qu'il nous paraît résumer admirablement la question du droit d'entrée.

1. Rapport du budget de l'exercice 1897 (*Service des beaux-arts*), par M. Georges Berger, rapporteur, pp. 104-105.

C'est dans la séance du 15 février 1897 que fut discuté l'article 54 de la loi de finances.

M. Paschal Grousset commença en déclarant qu'un grand nombre de membres de la Chambre considéraient qu'une pareille mesure « serait un véritable défi aux principes les plus universellement acceptés dans notre République en matière d'éducation publique. »

« En effet, que sont les musées, sinon un des instruments les plus puissants d'éducation nationale, de perfectionnement et d'affinement des qualités qui font la grandeur et la force véritable de notre race française ? Il y a là un intérêt de premier ordre, non seulement au point de vue de l'éducation, mais aussi au point de vue de l'industrie et du commerce. Pour les industries d'art où la France conserve encore sa prééminence, c'est dans les musées que se fait l'éducation des ouvriers, et toute taxe mise à l'entrée de ces musées ne serait pas autre chose qu'un impôt prohibitif sur l'éducation artistique de la nation. Qui pourrait le contester ? Dira-t-on que mettre un droit d'entrée à la porte des musées, c'est un moyen d'accroître le nombre des visiteurs !

. . . .

« Messieurs, sur quel argument se base-t-on pour nous proposer ce retour en arrière ? On nous dit : Les ressources allouées aux musées sont insuffisantes ; les droits d'entrée nous permettront d'acheter de nouveaux objets d'art.

« Peu m'importe, je l'avoue, qu'on achète de nouveaux objets d'art si personne ne les voit ou s'il n'y a pas autant de monde que précédemment pour les visiter.

« On nous dit encore : Nous avons tous les jours, dans nos musées, le spectacle de bandes d'étrangers conduits par des guides parlant un langage barbare, qui remplissent nos galeries de bruit et de tumulte, empêchent les gens d'études d'en profiter. Je vous réponds : croyez-vous que c'est un droit d'entrée mis à la porte qui empêchera les étrangers d'aller par bandes dans nos musées ? Mais au contraire ! Ils se croiront bien plus chez eux, quand ils auront acquitté un droit d'entrée. Le vrai moyen d'empêcher ces scandales, — je reconnais en effet que, dans une certaine mesure, il y a quelque chose de fondé dans cette critique, — le vrai moyen de faire cesser ces scandales est dans des mesures de police prises par les musées. »

L'intransigeance de M. Paschal Grousset n'est point telle, même au cours de ce débat, qu'elle ne l'empêche de toucher du doigt l'une des plaies de nos musées. Et, insistant sur les « bandes d'étrangers » qui envahissent musées et palais nationaux, il dit :

« Il suffira d'un règlement stipulant que les guides admis à parcourir les musées devront avoir une autorisation spéciale de l'administration des beaux-arts, *et, au besoin, devront payer une patente,* pour empêcher ces désordres de se reproduire ; mais, je le répète, ce n'est pas par le payement d'une entrée qu'on trouvera le remède à cet état de choses. »

Faire payer une patente aux guides ? Pourquoi pas ? M. Paschal Grousset est donc, dans quelque mesure, partisan des restrictions à la gratuité ?

M. Paschal Grousset conteste que les musées étrangers, les musées anglais entre autres, tirent

des revenus du droit d'entrée : nous verrons tout à l'heure qu'il est dans l'erreur.

Il ajoute :

« Voulez-vous, messieurs, enlever au pauvre qui n'a pas d'autre héritage, le droit de profiter, dans toute son étendue, de cet héritage, d'aller voir les belles choses qui lui ont été léguées par ses pères, d'admirer la *Vénus de Milo*, la *Joconde*, les *Noces de Cana* ou l'*Embarquement pour Cythère*, et *quand il sort fatigué de son travail* » (à quelle heure ???) « las des misères et des laideurs qu'il a autour de lui, d'aller, comme il dit dans son rude langage, se rincer l'œil avec de belles choses ? Vous ne le voudrez pas, messieurs. »

Et M. Paschal Grousset de conclure par cet amendement à l'article 54-55 :

« L'entrée de nos musées nationaux est libre et gratuite. Aucun rassemblement tumultueux ou bruyant ne sera toléré dans les salles et galeries d'exposition.

« Les guides accompagnant les visiteurs, par groupes de huit personnes au plus, devront être pourvus d'une autorisation spéciale, délivrée par l'administration des beaux-arts, et justifier du payement d'une patente.

« Des tourniquets gratuits seront placés aux portes et serviront à établir la statistique des visiteurs, par heure et par jour. Cette statistique sera publiée tous les mois. »

L'un des auteurs de l'article 54-55, M. Denêcheau, réplique à M. Paschal Grousset :

« A la rigueur, j'accepterais la première critique ; peut-être mon amendement, effectivement, n'est-il

pas tout à fait conforme aux traditions chevaleresques de l'esprit français? Mais vous reconnaîtrez avec moi que, depuis longtemps, nous sommes un peu victimes de cet esprit chevaleresque.

« De plus, les conditions sont changées, les sources d'entretien des musées sont taries. Vous ne pouvez oublier, en effet, que les musées étaient rattachés à la liste civile. Les souverains pouvaient parfaitement, quand des occasions se présentaient, les saisir, et à n'importe quel prix enrichir les musées. Ce n'est plus le cas aujourd'hui : nous n'avons pas de crédit, nous n'avons plus d'argent. »

Au milieu des interruptions qui irritent ce débat, on ne sait pourquoi, puisque la politique n'y a point de part, M. Denêcheau poursuit :

« Je ne vise que les étrangers, je ne veux faire payer que ces théories d'étrangers qui, sous la conduite de cicerones polygottes, envahissent à certaines heures nos musées, au grand désespoir, je dois le dire, de ceux qui veulent y travailler sérieusement et s'y instruire. Il n'est jamais entré dans ma pensée, vous pouvez en être sûrs, de faire payer l'entrée des musées aux artistes, aux négociants, aux industriels, aux ouvriers et aux enfants de nos écoles, à tous ceux en un mot qui, pour leur profession ou pour leurs études, ont besoin de les fréquenter. Je n'ai jamais songé à cela. Par conséquent, mon impôt n'est pas un impôt anti-démocratique. »

Pour ceux-là, M. Denêcheau propose l'entrée gratuite en tout temps, grâce aux cartes que délivrerait l'administration des beaux-arts.

« J'ai eu soin d'ajouter que l'administration des beaux-arts serait chargée de réglementer les entrées

payantes, c'est-à-dire que dans ma pensée je supposais — et j'étais sûr — que l'administration des beaux-arts accorderait, dans la plus large mesure, des cartes à tous ceux qui en feraient la demande et qui la justifieraient, c'est-à-dire à tous les artistes, à tous les ouvriers, et au besoin à tous les syndicats professionnels qui se chargeraient de la répartition.

« Pour avoir l'entrée gratuite des musées, il ne s'agirait donc que de remplir une simple formalité, formalité d'ailleurs gratuite, puisque le public a la franchise postale avec le Ministère des beaux-arts.

« Messieurs, après avoir fait justice des critiques faites à mon amendement, voulez-vous maintenant me permettre de vous en démontrer l'utilité et de vous dire les résultats qu'il donnerait?

« Si vous considérez les musées comme des endroits agréables, où l'on va passer une heure charmante, où il fait frais l'été et chaud l'hiver, où l'on peut contempler des œuvres superbes, incontestablement mon amendement n'a pas de raison d'être. Le Louvre, en effet, pour ne citer que ce musée, renferme des collections admirables ; il contient des chefs-d'œuvres incomparables, des œuvres de maîtrise, des merveilles que l'admiration universelle a consacrées. Ceux donc qui vont au Louvre, quelque difficiles qu'ils soient, en sortent absolument satisfaits.

« Le musée du Louvre occupe sinon la première place, au moins une place très prépondérante parmi les plus beaux musées du monde.

« Mais si vous considérez les musées comme des endroits d'étude, permettez-moi de vous dire que le

musée du Louvre lui-même présente des lacunes, des vides regrettables, qu'il importe à tout prix de combler. »

Ici M. Denêcheau avait trop beau jeu. Si tout le monde est fixé sur les richesses incomparables de nos musées, le Louvre en tête, nul n'ignore non plus ce qu'il y manque pour tous ceux qui parcourent ses galeries, non pas en désœuvrés, mais en hommes d'étude.

M. Denêcheau concluait ainsi :

« Avant de descendre de cette tribune, voulez-vous me permettre aussi de vous dire que les musées nationaux constituent pour nous un patrimoine national que nous n'avons pas le droit de laisser péricliter ? Nous devons à ceux qui ont amassé avant nous ces trésors, comme à ceux à qui nous les laisserons, de compléter les collections et de les enrichir tous les jours. »

A M. Dujardin-Beaumetz incombait la mission de répliquer à M. Denêcheau.

De même que M. Georges Berger, l'honorable député de l'Aude connaît à merveille toutes les questions qui intéressent l'administration des beaux-arts en France. Il est de ceux qui n'ont jamais marchandé leur actif dévouement à l'art en général et aux artistes en particulier, et si, dans cette question du droit d'entrée, nous sommes absolument séparés par des idées tout à fait opposées, ce nous est une raison de plus pour lui rendre hommage.

« Comme M. Denêcheau, je désire voir combler les vides de nos collections ; comme lui j'estime insuffisant le crédit annuel de 160 000 francs voté par les Chambres ; comme lui je pense qu'une telle

situation ne peut durer. Mais qu'il me permette de lui dire que le remède qu'il nous propose me paraît pire que la mal qu'il veut enrayer.

« Messieurs, quatre éléments ont constitué le Louvre : les dons, les anciennes galeries royales, les acquisitions de l'État et les œuvres que nous a donné la victoire ; les dons ont été faits à la nation, les anciennes galeries royales sont l'héritage de la nation, les acquisitions de l'État ont été payées par les contribuables, et la valeur de nos soldats nous a donné le reste ; la nation est donc absolument chez elle au Louvre et elle a le droit d'y entrer librement.

. . . .

« Une nation artistique ne se développe que par la contemplation constante — je dirai presque usuelle — des choses d'art, et, bien loin d'en gêner l'accès, s'il était possible d'exposer sur nos places publiques les chefs-d'œuvre enfermées dans nos salles de sculpture, il faudrait le faire sans hésiter.

« C'est par une vie intime avec ses chefs-d'œuvre qu'un peuple les comprend et en crée ; ce fut le secret des Grecs, et je vois mal Périclès mettant un tourniquet devant la *Minerve* de Phidias. »

M. Dujardin-Beaumetz se prononçait donc pour la liberté complète. Artistes et artisans, poètes, archéologues, tous peuvent trouver au Louvre l'inspiration qui crée :

« L'amendement écarterait du Louvre les touristes de la province, qui, eux, comme contribuables, payent assez cher pour qu'il leur soit permis de prendre un plaisir d'art gratuit.

« On éloignerait, dit-on, du Louvre, quelques

malheureux qui viennent y reposer leur misère. J'ai toujours vu qu'ils s'y conduisaient bien et j'ai trouvé souvent en eux cette contemplation effarée des choses de l'art qu'on sent dans l'œil des pauvres gens.

« Il écarterait enfin pendant cinq jours de la semaine de nos collections nationales une catégorie de citoyens sans fortune, qui ont tout aussi bien que de plus heureux le droit d'avoir des jouissances artistiques.

M. Alphonse Humbert. — Tous les provinciaux qui viennent à Paris vont visiter le musée du Louvre !

M. Dujardin-Beaumetz. — Peut-être est-il réservé à l'une de ces âmes neuves de trouver un jour les formules d'un art nouveau, et laissez-moi vous rappeler qu'il a suffi de l'observation artistique d'une feuille de lotus pour donner naissance à l'art égyptien, et que la forme d'un bois de supplice a donné celle des cathédrales.

« Messieurs vous laisserez le Louvre gratuitement, largement ouvert, et vous ne le fermerez pas par des barrières fiscales à l'heure précise où les penseurs attendent de l'union de nos artistes et de nos artisans l'admirable éclosion d'une renaissance française.

« Vous ne permettrez pas qu'il soit dit que, si la première République a créé le Louvre, la troisième y a mis un tourniquet ! »

Le débat est clos. Il y a scrutin.

M. le Président. — Voici le résultat du dépouillement du scrutin :

Nombre des votants	529
Majorité absolue.	265
Pour l'adoption.	135
Contre.	394

« La Chambre des députés n'a pas adopté. »

Le scrutin, rectifié au *Journal Officiel*, ne portait plus que 120 voix pour l'adoption contre 382.

VI

Du moins nos musées nationaux ont-ils été mieux dotés par le Parlement? Au contraire. M. Dujardin-Beaumetz, dans son discours de 1897, parle d'une subvention de 162 000 francs. Son propre rapport de 1899, pour l'exercice 1900 — comme celui de M. Berger pour l'exercice 1901 et celui de M. Ch. Couyba pour 1902 — porte que la subvention n'est plus que de 160 000 francs. Bien loin d'en augmenter la quotité, on l'a diminuée! Le Louvre a-t-il pu enfin, grâce à la Caisse des musées, combler les graves lacunes que son rapporteur de 1897, avec bien d'autres, regrettait amèrement? Certes il a fait de son mieux. Mais, voyez ce que dit — deux ans après la discussion de l'amendement Denêcheau-Plichon — M. Dujardin-Beaumetz lui-même :

« Certaines époques de l'art et certaines écoles sont largement représentées au Louvre, d'autres trop insuffisamment.

« On y voudrait voir plus de primitifs italiens, flamands, allemands, et surtout les maîtres primitifs français, nos deux portraits d'Albert Dürer sont

d'importance secondaire. Notre collection espagnole contient de très beaux morceaux, mais plus d'un artiste considérable nous manque et nous avons à désirer une toile de Vélasquez qui nous montrerait ce grand maître dans toute sa puissance et son originalité ; peu de tableaux anglais, pas un Reynolds, pas un portrait de Gainsborough, pas un Turner. J'ajouterai que les maîtres français paysagistes du XIXe siècle sont insuffisamment représentés, et qu'il serait indispensable d'y voir, en plus grand nombre et sous les aspects divers de leurs talents, Corot, Rousseau, Millet : j'en passe et des meilleurs.

« Le musée du Louvre possède 30 000 dessins, il peut à peine en montrer 3 000. Une très faible partie de ses richesses peut seule être mise dans les salles d'exposition, sous les yeux du public, faute de place et de crédits de matériel. Classés avec beaucoup de soin et réunis, il est vrai, dans les armoires d'un des cabinets de la conservation des peintures et dessins, ils sont toutefois communiqués, sur place, à toutes les personnes qui on font la demande.

« Lorsque les locaux du pavillon de Flore seront réunis au musée, il sera possible de mieux installer cette unique collection. » (*Rapport de* 1900, pp. 172-173.)

Citons encore M. Dujardin-Beaumetz : « Il est indispensable de pourvoir ces salles d'un mobilier. Il y aura donc de ce chef d'assez importantes dépenses et le crédit du matériel est resté stationnaire.

. . . .

« Il suffit de parcourir le musée pour voir la situation misérable dissimulée par des chefs-d'œuvre : des tapisseries masquent des trous dans les

murailles; les stores indispensables à un musée, puisqu'ils empêchent le soleil de ronger les couleurs manquent à de nombreuses fenêtres, l'aspect des banquettes est lamentable, et jamais les deux mots « grandeur et misère » n'ont été mieux exprimés par les faits.

« Il y aurait lieu de refaire progressivement les cadres des tableaux qui trop souvent sont du plus déplorable goût et du plus détestable effet, il faudrait substituer les bordures souvent plus simples et moins coûteuses, mais empruntées au style de l'époque du tableau; on dit avec raison : un tableau dans son cadre. Les tableaux hollandais gagneraient à retrouver les cadres en bois relevé par un étroit ruban intérieur qu'affectionnaient les maîtres de l'École néerlandaise et qui, par leur valeur de coloration et leur simplicité, jouaient un rôle important dans la lumière du tableau.

« Les vitrines manquent pour les antiquités égyptiennes, assyriennes, grecques et romaines.

« La collection des stèles du Sérapéum, qui ont coûté une somme importante, s'abîme. D'autres stèles au calame n'étant pas mises sous verre sont déjà perdues pour la science.

« Les vitrines manquent également aux départements du Moyen Age, de la Renaissance et des temps modernes.

« Les socles font défaut aux statues. Sans demander pour elles des socles taillés dans le marbre comme ceux des antiques des anciennes salles de Percier et de Fontaine, il serait indispensable que l'on pût disposer de gaines ou de piédestaux de bois.

« J'estime qu'il y aurait lieu d'augmenter de

30 000 francs le crédit annuel des musées nationaux car il ne faut pas oublier que les besoins que je signale pour le Louvre existent également pour les musées du Luxembourg, de Versailles et de Saint-Germain.

« Il y aurait une extrême urgence à améliorer l'éclairage de la salle contiguë à la salle d'exposition temporaire des acquisitions récentes ainsi que celle de la salle de Houdon. On devrait repeindre une partie des murs, les plinthes et les cimaises de la plupart des salles de dessins et de plusieurs des salles d'exposition des objets d'art; remettre en état les soubassements qui supportent les pupitres sur lesquels sont placés les dessins non appendus aux murs; remplacer par un papier neuf le papier ancien misérablement déchiré, crevassé et rapiécé. » (*Rapport de* 1900, pp. 178-179.)

Mais pour réaliser tout ce que souhaite M. Dujardin-Beaumetz, il faut de l'argent, et, qui ne se rend compte que ce n'est pas avec les 30 000 francs qu'il réclamait si justement, qu'on parviendra à mettre de l'ordre dans ce désordre, ni surtout qu'on améliorera l'installation des collections françaises dans la mesure où il importe qu'elles le soient ?

VII

Nous avons, en toute sincérité, établi l'état de la question du droit d'entrée dans les musées nationaux en France. Il en va de même pour les musées départementaux et pour les musées municipaux. Ce que ne font ni le Louvre, ni le Luxembourg, ni Ver-

sailles, on ne peut demander à la France provinciale de le faire. Comme les musées nationaux, les musées de Lille, de Lyon, de Bordeaux, de Montpellier, de Nantes, de Toulouse, etc., s'ouvrent sans restriction au visiteur. Or, plus d'un de ces musées, et non des moindres, est dans le pire état de délabrement. Il n'y a pas de catalogue au musée de Toulouse dont les collections, du moins pour les tableaux, étaient, jusqu'à ces derniers temps, exposées sans ordre ni méthode, et — ce qui est surprenant dans une ville qui se glorifie si justement d'être la première en France pour l'essor artistique, — sans aucun discernement. Le musée de Dijon, rempli de belles œuvres, est à l'étroit, et le classement y est fait, à cause de cela même, dans les plus mauvaises conditions. Un cri d'alarme a sauvé le musée de Lille, mais après quelles craintes! Le célèbre musée Lécuyer, à Saint-Quentin, est riche d'environ 80 000 pastels de La Tour. Il ne peut songer à augmenter sa collection, quand un droit d'entrée fixe le lui permettrait à coup sûr. C'est pis encore au musée Ingres, de Montauban. Quatre mille dessins du maître, sur 5 000 environ qu'il légua à sa ville natale, en 1866, *moisissent* dans les cartons ou sur des murs humides; nous défions qu'on prétende le contraire. Il suffirait de quelques billets de mille francs pour que pût s'agrandir le musée Ingres. Où les trouver? La ville est pauvre, son industrie locale n'existe plus, et ses ressources budgétaires sont étroitement limitées. Le droit d'entrée ici encore donnerait la solution du problème. Peut-être alors pourrait-on obtenir qu'on ouvrît de nouvelles salles ou qu'on achetât des cadres mobiles. Alors aussi un catalogue

serait-il imprimé de la riche collection que la ville de Montauban doit à la fidélité de Ingres.

Quelles villes de France possèdent des musées d'art industriels? Paris, il est vrai, a le sien au musée Galliera. Enfin le musée des Arts Décoratifs ouvrira bientôt au Pavillon de Marsan, et il n'est que temps. Lyon a son Musée des soieries et Saint-Étienne son musée d'Art et Industrie que personne ne voit, d'ailleurs, et c'est tout. Voilà où en est la France au début du XX[e] siècle! C'est une réorganisation de nos musées de province qui s'impose. C'est tout un programme de création de musées d'art industriel qu'il faudra bien qu'on envisage quelque jour, si nous ne voulons pas que notre suprématie en matière d'industrie d'art disparaisse entièrement au profit de l'Allemagne et de l'Angleterre[1].

VIII

Voyons du moins à quel système les divers pays d'Europe ont dû se résoudre. D'une enquête faite sur place, il résulte que les musées étrangers pratiquent trois systèmes :

1° Le système de l'entrée gratuite;

2° Le système mixte : entrée gratuite à certains

1. Au début de 1884, M. Adrien Hébrard écrivait ces lignes, hélas! prophétiques : « Tout ce qui a été dit et écrit depuis quelques années sur cet important sujet de l'art industriel français, dans les Chambres et dans les Commissions d'enquête, dans les rapports des intéressés, prouve de la manière la plus éclatante que nous sommes menacés par des rivalités qui parurent longtemps impossibles. » *Rapport de la Commission du Sénat sur le projet d'aliénation des diamants de la Couronne.* M. A. Hébrard, rapporteur.

jours — entrée payante à certains autres (Presque toujours en ce cas 1 franc, quelquefois 0 fr. 60, 1 fr. 50 ou 2 francs) ;

3° Le système de l'entrée payante en tout temps.

D'où le résumé qui suit.

ALLEMAGNE [1]

GRATUITS

Berlin.	Kœnigliche National Galerie.
—	Kœnigliche Preussische Museum.
—	Kgl. Kunstgewerbe Museum.
Dresde.	Collection Royale de Sculptures Albertinum.
—	Musée Royal Saxon d'Art Industriel.
Munich.	K. Alte Pinakothek (Galerie de Peinture).
Munich.	Kœnigliches Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke.
—	Ethnographisches Museum.
—	Kœnigliche Glyptothek.
Hambourg.	Kunsthall.
Hanovre.	Provinzial Museum.

MIXTES

(Gratuité à certains jours.)

Cologne.	Musée Walraff-Richards. Recette annuelle :	13 250 fr.
Dresde.	Galerie de Tableaux.	21 250 fr.
—	Musée de la Ville.	
Munich.	Nouvelle Pinacothèque Royale.	3 750 fr.
—	Musée National Bavarois.	10 000 fr.
Stuttgart.	Musée Royal des Arts d'Instruction.	

1. Ceux qu'intéresseront les détails de l'enquête consulteront notre livre : *Le droit d'entrée dans les Musées*, 1 vol. in-18, 1902.

Leipzig.	Musée Municipal des Arts et d'Instruction.	4 375 fr.
Nuremberg.	Germanisches National Museum.	35 000 fr.
Francfort.	Institut Artistique.	
Colmar.	Musée des Unterlinden.	

DROIT D'ENTRÉE

Berlin.	Musée Hohenzollern.	

ANGLETERRE

MIXTES

Londres.	National Gallery. Recette annuelle :	40 000 fr.
—	National Portrait Gallery.	40 000 fr.
—	Victoria and Albert Museum (South Kensigton). Variable. Environ.	50 000 fr.

AUTRICHE-HONGRIE

GRATUITS

Vienne.	Musée Albertina.	
—	Académie Imp. et Roy. des Beaux-Arts.	
Budapest.	Musée National Hongrois.	

MIXTES

Vienne.	Musée Imp. Roy. Autrichien d'Art et d'Industrie. Recette annuelle :	3 180 fr.
—	Kunsthistorisches Hofmuseum.	12 720 fr.
—	Historisches Museum des Stadt.	
Budapest.	Galerie Nationale.	1 300 fr.

BELGIQUE

GRATUITS

Bruxelles.	Musée Royal de Peinture et de Sculpture anciennes.	
—	Musée Royal de Peinture et de Sculpture modernes.	
—	Musées Royaux des Arts décoratifs et Industriels.	
—	Musée Wiertz.	
Gand.	Musée Communal.	

MIXTES

Anvers.	Musée des Beaux-Arts. Recette annuelle :	15 000 fr.
—	Musée d'Antiquités du Steen.	
Bruges.	Musée Memling.	10 000 fr.
—	Musée de la Société Archéologique.	800 fr.

ESPAGNE

GRATUIT

Madrid.	Museo Nacional de Pintura y Escultura.
—	Museo du Prado.

HOLLANDE

GRATUITS

Amsterdam.	Musée de l'État
—	Musée de la Ville.
—	Galerie Six.
La Haye.	Musée Royal de Peinture.
—	Gemeente Museum.

MIXTE

Haarlem.	Musée Communal. Recette annuelle :	2 362 fr.

DROIT D'ENTRÉE

Amsterdam.	Sophia-Augusta Stierting.	1 470 fr.
Rotterdam.	Musée Boymans.	2 000 fr.

ITALIE

GRATUITS

Rome.	Galerie Barberini
—	Galerie Colonna.
—	Galerie Doria.
Gênes.	Galleria Brignole-Sale-Deferrari, del Palasso Rosso.
Naples.	Museo Civico Gaetano Filangieri.

MIXTES

Rome.	Museo Capitolino. Recette annuelle :	16 000 fr.
—	Museo Kircher.	
—	Museo Latran.	
—	Museo Papa Giulio.	
—	Museo Tabularium.	
—	Terme di Diocleziano.	
—	Museo di Vatican.	
Rome.	Académie de Saint-Luc.	
—	Galerie Nationale.	
—	Galerie Moderne.	
—	Forum, etc., etc.	
Bologne.	Museo Civico.	2 000 fr.
—	R. Pinacoteca di Bologna.	5 000 fr.

Venise.	Palais des Doges.	81 340 fr.
—	Museo Correr.	7 000 fr.
—	Galerie de l'Académie Royale des Beaux-Arts.	35 000 fr.
Milan.	Museo Pinacoteca di Brera.	21 000 fr.
Turin.	Museo Civico (Section Histoire de l'Art).	
—	Museo Civico di Morino (Beaux-Arts).	
—	Pinacothèque.	
Florence.	Uffizzi. Antica e Moderna Palatina defli Arrazi. R. Museo Nazionale.	
	Galleria Buonarroti.	100 000 fr.
—	Museo San Marco.	
—	Chapelle des Médicis.	12 000 fr.
—	Musée Archéologique.	3 500 fr.
Pérouse.	Académie.	2 000 fr.
Pise.		
Pompéi.	Fouilles.	50 000 fr.
Sienne.		
Vérone.		
Naples.	Museo National.	
—	Museo San Martino.	

DROIT D'ENTRÉE

Gênes.	Galleria Brignole-Salle-Deferrari del Palasso Bianco.	3 500 fr.
Milan.	Fondation Artistique Poldi-Pezzoli.	7 000 fr.
—	Museo Artistico Municipale.	10 000 fr.

Au total, les musées nationaux italiens perçoivent environ 600 000 francs par an, les musées municipaux plus de 100 000, les musées pontificaux, les églises et chapelles diverses, les sacristies, etc., un minimum de 200 000 francs.

RUSSIE

GRATUIT

Saint-Pétersbourg.	Musée Municipal de l'Ermitage.

DROIT D'ENTRÉE

Moscou.	Musée des Arts Industriels.
—	Musée Roumiantszov.

SUISSE

GRATUITS

Genève.	Musée Rath (Beaux-Arts).
Lausanne.	Musée Cantonal des Beaux-Arts.

MIXTES

Genève.	Musée Ariana.	
Bâle.	Musée de Peinture et de Sculpture. Recette Annuelle :	7 000 fr.
—	Musée Historique.	6 000 fr.
Berne.	Musée des Beaux-Arts.	1 000 fr.
—	Musée Historique.	3 000 fr.
Zurich.	Kunsttergut.	
Neuchatel.	Musée de Neuchatel (Beaux-Arts et Histoire).	1 600 fr.
Soleure.	Musée de la Ville.	1 400 fr.

IX

Ainsi, l'étranger tire tel parti qu'il lui convient de ses richesses artistiques. Il est, du reste, assez piquant de constater que les directeurs ou conservateurs de certains musées, dont les recettes font belle figure sur un budget, s'accordent à déclarer

que la gratuité est préférable au droit d'entrée fixe! Serait-ce que ces honorables fonctionnaires auraient voulu nous flatter dans nos sentiments « chevaleresques » — selon le mot prononcé au Parlement? Toujours est-il que, en fait, les musées dont ils ont la garde bénéficient d'une mesure fiscale qu'ils se bornent à condamner platoniquement.

La vérité est dans le système mixte du droit d'entrée fixe à certains jours. Ce droit d'entrée dans les musées et palais nationaux devrait être de 1 franc. Les musées départementaux et municipaux pourraient exiger la même taxe ou la réduire, à leur convenance. Mais, dans tous les cas, ils ne tarderaient pas à comprendre ce que l'intérêt de leurs collections commande.

Encore une fois, disons, pour éviter les malentendus, qu'il n'est pas question de fermer nos galeries du Louvre et du Luxembourg, par exemple, au « contribuable ». Deux jours par semaine, au moins, le système de la gratuité continuerait à être appliqué, le jeudi et le dimanche. N'est-ce pas surtout le dimanche que l'ouvrier est libre, le dimanche que le petit employé peut disposer de ses après-midi? Le jeudi est le jour de vacances pour les enfants, et aussi le dimanche. Ces deux journées-là seraient donc réservées au visiteur qui ne *pourrait* pas payer, et aussi à celui qui ne le *voudrait* pas. En dehors même du jeudi et dimanche — et d'un troisième jour, s'il le fallait — l'artisan qui serait appelé dans un musée pourrait également y pénétrer avec la carte d'entrée, permanente et personnelle, que l'administration lui aurait délivrée gratuitement, sur une demande dûment légitimée. Il est juste que nos collections

s'ouvrent sans difficultés d'aucune sorte devant quiconque y a des droits établis. Il ne s'agit d'en faire payer l'accès qu'aux flâneurs qui les encombrent sans utilité, et aux visiteurs étrangers de passage qui ne se gendarment point parce qu'on les fait payer ailleurs et qui n'y trouveraient rien à redire ici.

Nous nous garderons de répéter les lieux communs sur les « bandes » de touristes qui tiennent le Louvre pour un pays conquis ; mais pouvons-nous ne pas constater que c'est à l'aide seulement de lieux communs qu'on a combattu le droit d'entrée à la tribune du Parlement ou devant la Commission du budget ? La nécessité de faire quelque chose apparaît aujourd'hui aux moins clairvoyants. Il importe donc qu'on ne tarde pas davantage, en sauvegardant — c'est entendu — ce qu'on doit sauvegarder de nos traditions hospitalières, mais sans perdre de vue l'intérêt des musées nationaux français.

FIN

TABLE DES MATIÈRES

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY

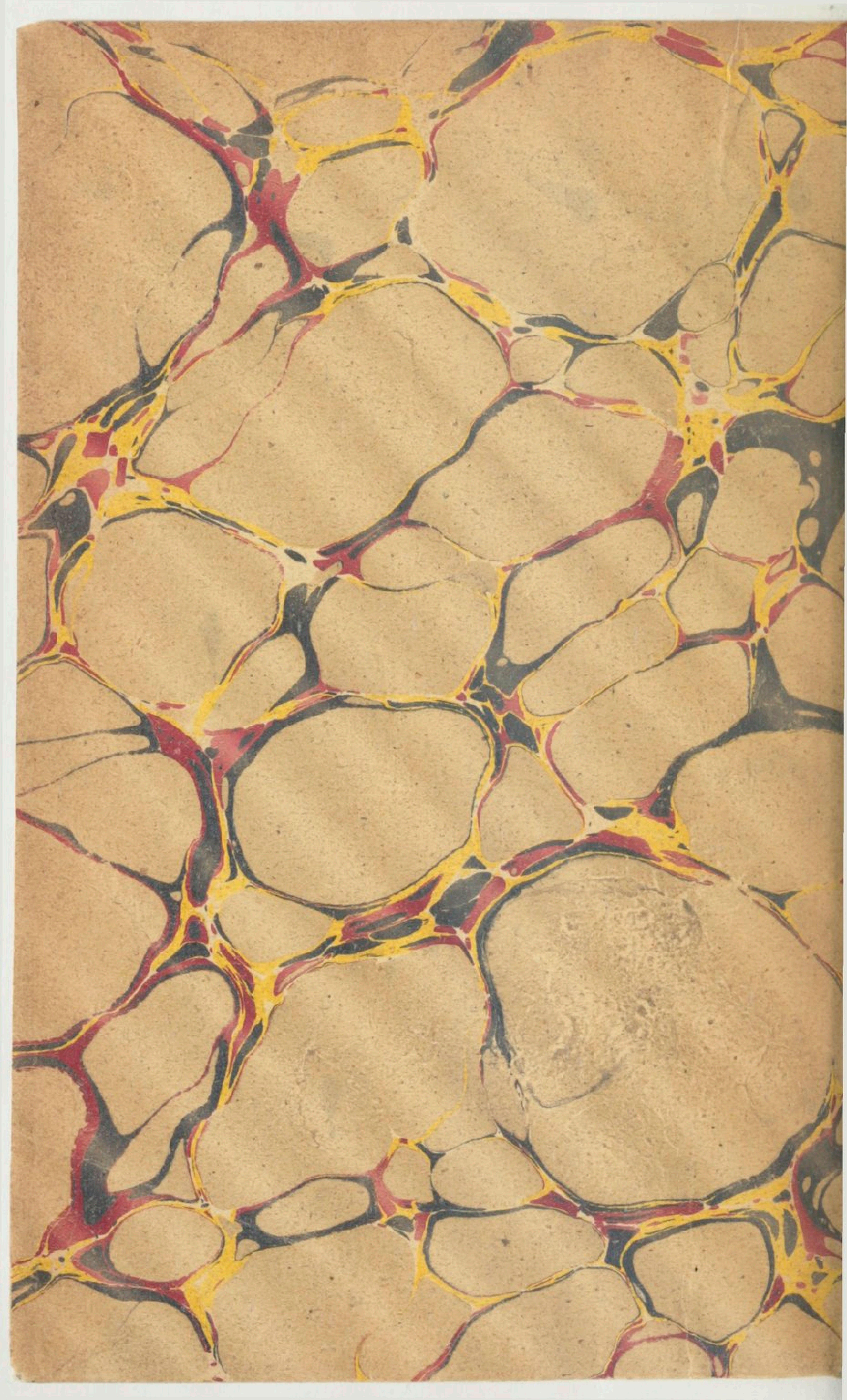
BIBLIOTHÈQUE VARIÉE, IN-16, 3 FR. 50 LE VOLUME BROCHÉ

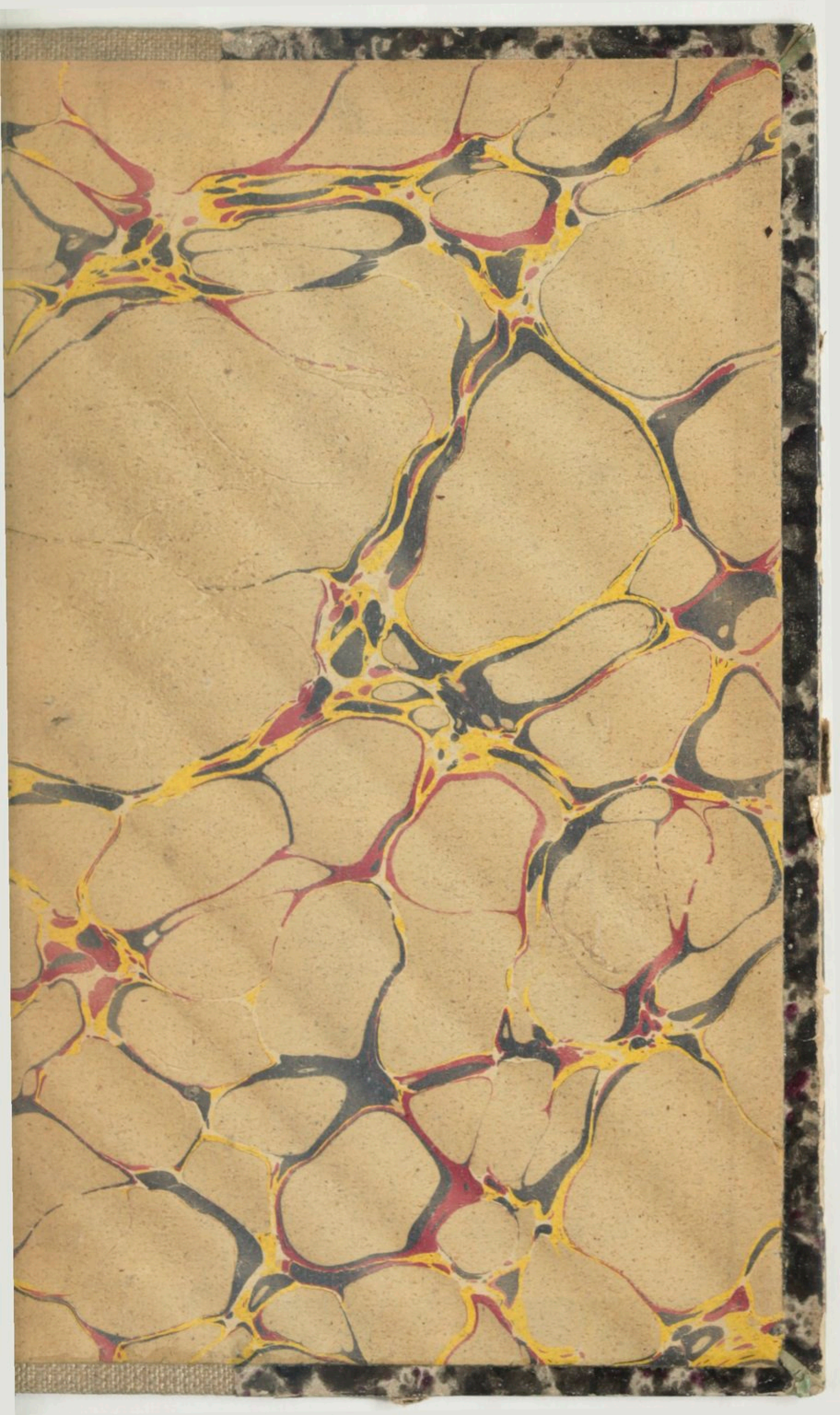
Études sur les littératures françaises et étrangères

ALBERT (Paul) : *La poésie;* 11e édit. 1 vol.
— *La prose;* 8e édition. 1 vol.
— *La littérature française, des origines à la fin du XVIe siècle;* 8e édition. 1 vol.
— *La littérature française au XVIIe siècle;* 10e édition. 1 vol.
— *La littérature française au XVIIIe siècle;* 8e édition. 1 vol.
— *La littérature française au XIXe siècle;* les origines du romantisme; 6e édit. 2 vol.
— *Variétés morales et littéraires.* 1 vol.
— *Poètes et poésies;* 3e édition. 1 vol.
BENOIST (A) : *Essai de critique dramatique.* 1 vol.
BERTRAND (L.) : *La fin du classicisme et le retour à l'antique.* 1 vol.
BOSSERT (A.) : *La littérature allemande au moyen âge et les origines de l'épopée germanique;* 3e édit. 1 vol.
— *Gœthe et Schiller;* 4e édit. 1 vol.
— *Gœthe, ses précurseurs et ses contemporains;* 3e édit. 1 vol.
— *Schopenhauer.* 1 vol.
BRUNETIÈRE, de l'Académie française : *Études critiques sur l'histoire de la littérature française.* 7 vol.
Ouvrage couronné par l'Académie française.
— *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature.* 1 vol.
— *L'évolution de la poésie lyrique en France au XIXe siècle;* 2e édit. 2 vol.
— *Les époques du théâtre français.* 1 vol.
CARO : *La fin du XVIIIe siècle :* études et portraits; 2e édit. 2 vol.
— *Mélanges et portraits.* 2 vol.
— *Poètes et romanciers.* 1 vol.
— *Variétés littéraires.* 1 vol.
DELTOUR : *Les ennemis de Racine au XVIIe siècle;* 6e édition. 1 vol.
Ouvrage couronné par l'Académie française.
FILON (Aug.) : *Mérimée et ses amis.* 1 vol.
GAUTHIEZ (P.) : *L'Italie du XVIe siècle. L'Arétin* (1492-1556). 1 vol.
GRÉARD (Oct.), de l'Académie française : *Edmond Scherer;* 2e édit. 1 vol.
— *Prévost Paradol;* 2e édit. 1 vol.
JUSSERAND (J.-J.) : *Les Anglais au moyen âge.* 2 vol. :
La vie nomade et les routes d'Angleterre au XIVe siècle. 1 vol.
Ouvrage couronné par l'Académie française.
L'épopée mystique de William Langland. 1 vol.
LARROUMET (G.), de l'Institut : *Marivaux, sa vie et ses œuvres;* nouvelle édit. 1 vol.
Ouvrage couronné par l'Académie française.
— *La comédie de Molière;* 4e édition. 1 vol.
— *Études d'histoire et de critique dramatiques,* 1 vol.
— *Nouvelles études d'histoire et de critique dramatiques.* 1 vol
— *Études de littérature et d'art.* 4 vol.
— *L'art et l'État en France.* 1 vol.
— *Petits portraits et notes d'art.* 2 vol.
— *Derniers portraits.* 1 vol.

LE BRETON: *Le roman au XVIe siècle.* 1 vo
LENIENT : *La satire en France au moyen âge;* 4e édition. 1 vol.
Ouvrage couronné par l'Académie française.
— *La satire en France au XVIe siècl* 3e édition. 2 vol.
— *La comédie en France au XVIIIe et a XIXe siècles.* 4 vol.
— *La poésie patriotique en France a moyen âge et dans les temps modernes.* 2
LICHTENBERGER : *Études sur les poési lyriques de Gœthe;* 2e édition. 1 vol.
Ouvrage couronné par l'Académie française.
MÉZIÈRES (A.), de l'Académie français *Pétrarque.* 1 vol.
— *Shakespeare, ses œuvres et ses critique* 5e édition. 1 vol.
— *Prédécesseurs et contemporains de Sh kespeare;* 4e édit. 1 vol.
— *Contemporains et successeurs de Sh kespeare;* 3e édition. 1 vol.
Ouvrages couronnés par l'Académie français
— *Hors de France :* Italie, Espagn Angleterre, Grèce moderne; 2e édit. 1 vo
— *Vie de Mirabeau.* 1 vol.
— *Gœthe,* les œuvres expliquées par vie. 2 vol.
— *Morts et vivants.* 1 vol.
MICHEL (Henri) : *Le quarantième fa teuil.* 1 vol.
MONTÉGUT (E.) : *Essais sur la littératu anglaise.* 1 vol.
— *Les écrivains modernes de l'Angleterr* 3 vol.
— *Mélanges critiques.* 1 vol.
— *Dramaturges et romanciers.* 1 vol.
— *Esquisses littéraires.* 1 vol.
PARIS (G.), de l'Académie française : *L poésie du moyen âge* (1re et 2e séries). 2
— *Légendes du moyen âge.* 1 vol.
PELLISSIER : *Le mouvement littéraire a XIXe siècle;* 6e édit. 1 vol.
POMAIROLS (de) : *Lamartine.* 1 vol.
PRÉVOST-PARADOL : *Études sur les m ralistes français,* 8e édit. 1 vol.
RICARDOU (A.) : *La critique littéraire,* 1
RITTER (E.) : *La famille et la jeunes J.-J. Rousseau.* 1 vol.
Ouvrage couronné par l'Académie française.
SPENCER (H.): *Faits et commentaires.* 1 vo
STAEL (Mme de) : *Lettres inédites.* 1 vol.
STAPFER (P.) : *Molière et Shakespear*
Ouvrage couronné par l'Académie française
— *Des réputations littéraires.* 1 vol.
— *La famille et les amis de Montaigne.* 1 vo
TAINE (H.) : *Histoire de la littératu anglaise;* 11e édition. 5 vol.
— *La Fontaine et ses fables;* 15e éd. 1 vo
— *Essais de critique et d'histoire;* 9e édi
— *Nouveaux essais de critique et d'hi toire;* 7e édit. 1 vol.
— *Derniers essais de critique et d'histoir*
TEXTE (J.) : *J.-J. Rousseau et les origin du cosmopolitisme littéraire.* 1 vol.
Ouvrage couronné par l'Académie française.

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY — 2-1905






BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE
3 7502 01471202 2